

Novellistisches Dasein

Spielraum einer Gattung in der Goethezeit

ABHANDLUNG

zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von

Bernhard von Arx

von Utzenstorf (Bern)

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Emil Staiger

Zürich 1953
Buchdruckerei Fluntern
Plattenstrasse 27

Teildruck

**des Bandes Nr. 5 der Zürcher Beiträge zur deutschen
Literatur- und Geistesgeschichte**

Herausgegeben von Emil Staiger

**im
ATLANTIS-VERLAG ZÜRICH**



Digitized by the Internet Archive
in 2026

Novellistisches Dasein

Spielraum einer Gattung in der Goethezeit

ABHANDLUNG

zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät I
der Universität Zürich

vorgelegt von

Bernhard von Arx

von Utzenstorf (Bern)

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Emil Staiger

Zürich 1953
Buchdruckerei Fluntern
Plattenstrasse 27



MEINEN LIEBEN ELTERN

Einleitung

Als im Wintersemester 1946/47 unter der Leitung von Emil Staiger an der Universität Zürich ein Seminar mit dem Titel «Die deutsche Novelle» durchgeführt wurde, reifte in dem Schreibenden, der daran teilnahm, der Gedanke, eine weitere Beschäftigung mit dieser Materie könne vielleicht einige Früchte zeitigen. Die Seminarvorträge hatten sich damit befasst, einerseits einen Überblick über die Anfänge der deutschen Novelle und ihr allmähliches Aufkommen in Deutschland zu geben. Andererseits schilderten sie das Verhältnis einzelner Dichter der Goethezeit zu dem, was gemeinhin «Novelle» genannt wird. Dabei wurden jeweils eine oder mehrere Novellen oder novellenähnliche Gebilde eines Dichters zur Grundlage der Untersuchungen genommen. Inhalt, Motive, Darstellungsweise, Untersuchungen darüber, ob eine Erzählung noch als Anekdote, eine andere schon als Novelle anzusprechen sei, ob sich diese als Charakternovelle, jene als Geschehensnovelle entpuppe, die Frage danach, ob, wo und wann ein Wendepunkt eintrete, ob, wo und wann der berühmte Falke des Boccaccio fliege . . . , das ungefähr und noch manch anderes waren die Dinge, die dabei zur Sprache kamen. Es wäre nun aber eine Verkennung des Zieles, das sich der Schreibende hier gesteckt hat, wollte er das damals zusammengetragene Material nochmals fein säuberlich ausbreiten. Er wird vielmehr einen etwas anderen Weg einschlagen, und wenn er dabei auch bisweilen auf die eben ange-tönten Themen zu sprechen kommt, so darf darin doch nie der Hauptzweck seines Unternehmens gesehen werden.

Die Seminarübungen schlossen im Frühjahr 1947 damit ab, dass die Frage aufgeworfen wurde, was nun nach all dem Gehörten eine Novelle eigentlich sei? Die Vorträge hatten eine derartige Fülle verschiedenartigster Gebilde ausgebreitet, dass sich diese Frage nach dem Gemeinsamen, nach dem, was das Wesen der Novelle an sich ausmache, geradezu aufdrängte. Verschiedene Definitionen wurden versucht. Sie befriedigten alle indessen insofern nicht, als sie wohl auf die eine besondere Novelle eines besonderen Dichters zutreffen mochten, ja vielleicht sogar mehrere Novellen mehrerer Autoren in sich fassen konnten. Gleichzeitig aber schlossen sie so und so viele andere Erzählungen anderer oder sogar des gleichen

Dichters aus, die dadurch notgedrungen als «nicht zünftig» klassiert wurden. Oder aber es kam dazu, dass für einzelne, besondere Arten der Novelle eigene Definitionen gegeben wurden, so etwa für die Charakter- oder die Wendepunktnovelle, was zu einer Zersplitterung und schliesslich zu einer Unzahl von Definitionen führen musste, da es in der deutschen Literatur unzählige Spielarten kürzerer Prosawerke gibt, die unter dem Namen Novelle segeln. Es bestand die Gefahr, dass jede einzelne Novelle ihre eigene Definition zugeteilt bekam. Ein wirklich allen Novellen Gemeinsames konnte weder vom Inhalt noch vom Aufbau her gefunden werden. Der Streit der Meinungen und das unbefriedigende Gefühl, nichts Festes in der Hand zu haben, das hier im kleinen innerhalb einer akademischen Seminargemeinschaft herrschte, spiegelte jedoch nur das Bild wieder, das sich in der Literaturwissenschaft seit dem Augenblicke, da man sich mit dem Phänomen Novelle zu befassen begann, auch im grossen schon immer gezeigt hat. Auch dort ist es nämlich bislang zu keiner Einigung gekommen. Meinung steht gegen Meinung, Auffassung gegen Auffassung. Was hier zutrifft, geht dort am Kern der Sache vorbei. Dieser Zustand wird anhalten, solange man nicht versucht, von einer andern Seite her den Zugang zur Novelle zu finden.

Als sich die erwähnten Seminarübungen ihrem Ende zuneigten und die Einsicht durchdrang (was ja gerade der Zweck des Seminars gewesen war), dass mit den üblichen Definitionen und Deutungsversuchen nichts Befriedigendes erreicht werden konnte, prägte der Seminarleiter eine Formel für die Novelle, die, wenn sie auch auf den ersten Blick ihrer Einfachheit halber überraschend wirkt, in Wahrheit doch so etwas wie eine salomonische Lösung ist. Die Formel lautete nämlich: «Eine Novelle ist nichts anderes als eine Erzählung mittlerer Länge.» Damit ist weder über den Inhalt noch über den Aufbau noch über den Ton noch über gleichgültig was anderes irgend etwas ausgesagt. Das ist gut so. Das Einzige, was gesagt ist, bezieht sich auf die Länge, auf den Umfang. Und auch nur über diesen lässt sich etwas Bestimmtes, Unanfechtbares sagen. Tatsächlich lässt sich feststellen, dass man ein sehr langes Prosastück nicht mehr Novelle, sondern Roman zu nennen geneigt ist. Ebenso lässt sich festhalten, dass man ein sehr kurzes Prosastück auch wieder nicht mehr eine Novelle, sondern lieber eine Anekdote nennt. Vom Roman hat einer seiner besten Theoretiker, der Engländer Forster in «Aspects of the novel», gesagt, «that the extent should not be less than 50 000 words». Unter Erzählung pflege man dann zusammenzufassen, fügt Kaiser in seinem «Sprachlichen Kunstwerk» bei, was eben kürzer sei.

Dagegen lässt sich gewiss nichts einwenden. *Etwas* Gemeinsames ist nun wenigstens gefunden. Und wenn es auch nur etwas Äusserliches — nur scheinbar Äusserliches, wie später sichtbar werden wird — ist, so ist es doch ein Masstab, der mit gutem Gewissen an die erzählende Prosa angelegt werden darf und der dafür Gewähr bietet, dass überall mit gleicher Elle gemessen werde. Er ist grob, dieser Masstab, das sei zugegeben; er sagt nichts über Wert, Schönheit und Rang einer Erzählung, aber gerade das macht den Betrachter frei von Vorurteilen, die auf der Tradition beruhen, auf einer Sprachgebrauchsüberlieferung vorab, die das Wort *Novelle* unweigerlich nur im Sinne der meistbekannten Erzählungen Boccaccios aufgefasst und angewandt haben will.

«Die *Novelle* ist eine Erzählung mittlerer Länge.» Diese vorsichtige Umschreibung, die niemals eine Definition sein will, steht als Wahlspruch über der ganzen folgenden Untersuchung. Sie ist das einzig Feste und Allgemeingültige, das von vornherein über die *Novelle* gesagt werden darf. Alles andere hat freilich seine Berechtigung auch; insofern aber, als es immer nur auf einzelne *Novellenarten* zutrifft, kann es keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit erheben. Aus diesem Grunde berührt es auch den Urgrund des Begriffs *Novelle* nicht. Damit sei jedoch nicht gesagt, dass die Formel von der Erzählung mittlerer Länge diesen Urgrund etwa schon aufgedeckt habe! Es ist vielmehr so, dass diese Formel bloss auf die Tatsache aufmerksam macht, dass irgendwo zwischen sehr kurzen und sehr langen Erzählungen ein Raum besteht, dessen untere und obere Grenze — das sei mit allem Vorbehalt gesagt — vielleicht sogar in groben Ziffern, die die Zahl der Wörter angeben, umrissen werden kann. Es ist also offenbar ein Raum vorhanden, bei dessen Überschreitung nach unten oder oben von einer *Novelle* nicht mehr die Rede sein kann. Innerhalb dieses Raumes aber vermag die *Novelle* zu «spielen»: deshalb ist dieser Raum auch schon der «Spielraum der *Novelle*» genannt worden.

Diesen Spielraum abzuschreiten und zu untersuchen, was alles an verschiedenen Spielarten darin Platz findet, käme wiederum nichts anderem als einem Sammeln und Katalogisieren unendlicher Möglichkeiten des Inhalts und des Aufbaus gleich. Es wäre übrigens eine Arbeit, die schon mehrmals in Angriff genommen worden ist. Die meisten wichtigen Untersuchungen über die deutsche *Novelle* sind diesen Weg gegangen, H. H. Borchardt in seiner «Geschichte des Romans und der *Novelle* in Deutschland», A. Hirsch in «Der Gattungsbegriff *Novelle*» und auch H. Pongs in seinen «Grundlagen der deutschen *Novelle* des 19. Jahrhunderts», um nur die bedeutendsten Publikationen zu nennen. Die Beobachtungen, die in diesen Arbeiten gemacht wurden, sind äusserst

wertvoll und haben viel beigetragen zum Verständnis der einzelnen Kunstwerke, indem sie geschichtliche Zusammenhänge aufdeckten, Motivgeschichte trieben, Wandlungen des Inhalts, Aufbaus und der Erzählarbeit beleuchteten, die jeweiligen kulturpsychologischen Voraussetzungen (Borchardt) ergründeten und schliesslich auch stilistische Eigenarten gebührend hervorhoben. Zum Teil wird darin aber auch versucht, Wertskalen aufzustellen, an denen Erzählungen mittlerer Länge daraufhin geprüft werden, wie nahe sie einem — unserer Ansicht nach gewöhnlich willkürlich gewählten — Idealtypus der Novelle kommen. Ein besonders deutliches Beispiel solcher Wertung gibt R. J. Humm in seinem «Brief über die Novelle». Je nach dem Ergebnis der Messung werden Erzählungen mittlerer Länge als «rein» bezeichnet oder, sofern sie mit dem beispielhaften Idealtypus fremden Elementen behaftet sind oder ihm in der — meist strengen — Form nicht folgen, mit einem Tadel bedacht oder endlich gar verworfen, wenn die Unterschiede gegenüber dem «Vorbilde» allzu gross sind. Paul Heyse und Paul Ernst haben beide sowohl praktisch in ihrem erzählerischen Werk als auch in ihren theoretischen Schriften stark in dieser Richtung gewirkt, wobei sie, von der Wiederaufnahme der Boccaccio'schen Novelle durch Goethe ausgehend, dazu neigten, einzig diese Art Novelle gelten zu lassen.

Davon sieht sich der Schreibende veranlasst abzuweichen. Er glaubt, dass damit das rein Formale überbetont wird, da von einem Formprinzip ausgegangen wird, das sich mehr oder weniger zufällig von der italienischen Renaissance her erhalten hat und das vom grössten deutschen Dichter zwar ausdrücklich als Vorbild genannt, aber dennoch nicht viel mehr als einmal praktisch rein angewandt worden ist. Die Fülle des Lebens, die Vielfalt der Möglichkeiten sind dort am Ersticken, wo eine starre Norm postuliert wird. Heyse auf der Jagd nach dem Falken, den er in jeder eigenen Novelle haben und in jeder fremden nachweisen will, und der die Echtheit und den Rang einer Novelle geradezu abhängig macht vom Vorhandensein oder Nichtvorhandensein dieses Tieres, erweckt im Grunde weniger Bewunderung für seine Konsequenz als Mitleid. Wer seine weit über hundert Novellen liest, wird sich des Gefühls der Eintönigkeit nicht erwehren können. Zwar ist Heyse in der Ausschmückung des Geschehens, im Lokalkolorit und in der Erfindung immer neuer Motive bewundernswürdig. Indessen schimmert der immer gleiche Aufbau, der sich streng an das einmal als vorbildlich und einzig «novellistisch» anerkannte Schema hält, bei fortschreitender Lektüre immer deutlicher als ein nur schlecht verhälttes Knochengerüst durch.

Die Fülle der Möglichkeiten und die Fülle der Formen machen

aber gerade auch die Novelle, die Erzählung mittlerer Länge, aus. So verschiedenartige Gebilde wie Kleists «Marquise von O...» und Mörikes «Mozart auf der Reise nach Prag», wie Goethes Alterswerk «Novelle» und Achim von Arnims «Majoratsherren» zeigen, was alles im Spielraum der mittleren Erzähllänge Platz findet. Vom inhaltlichen Ablauf, vom Aufbau her Gemeinsamkeiten herauszufinden, die wirklich allen genannten Werken angehören, dürfte unmöglich sein. Daran musste unseres Erachtens ein Teil der bisherigen Novellenforschung scheitern. Mit einem synoptischen Verfahren, mit dem Vergleich der Novellenproduktion eines Dichters mit seinem übrigen Werk mit Einschluss der Briefe, Aufzeichnungen und Äusserungen über seine Schaffensart und über die Hauptziele seiner schriftstellerischen Tätigkeit sollte sich ein weiterer Weg zum Verständnis der Novelle öffnen. Die Novelle als Gattung — wenn man bei ihr überhaupt von einer Gattung reden darf — vermag von einem souveränen Dichter nie zu fordern, dass er sich ihr beuge. Vielmehr ist es der Dichter, der sie als eine blossen *Möglichkeit* — wie übrigens jede andere Gattung auch — sich zunutze machen kann, wenn er das Bedürfnis danach hat.

Gewisse Möglichkeiten, die durch die Jahrhunderte hindurch eine mehr oder weniger feste Gestalt angenommen haben, stehen dem Autor zur Hand. Ob er aber vorwiegend lyrische Gedichte, Romane oder Dramen schreibt, hängt von seiner ihm oft selber nicht bewussten inneren Haltung ab. So wie die Begriffe lyrisch, episch und dramatisch literaturwissenschaftliche Namen für fundamentale Möglichkeiten des menschlichen Daseins überhaupt sind (Stai-ger, Grundbegriffe), so bieten sich dem Dichter in ähnlicher Weise die Gattungen als schon bis zu einem gewissen Grade vorgebildete Gefässe an, die geeignet sind, die eine oder andere Haltung der Welt gegenüber besser oder schlechter aufzunehmen.

Dass ein Autor sein Leben lang Novellen schreibt und ein zweites es nach zwei oder drei Versuchen aufgibt, muss seine Gründe haben. Der erste empfindet die Novelle offenbar als das ihm gemässe Ausdrucksmittel, der andere hingegen spürt, dass er sich auf diese Weise nicht richtig äussern kann. Wird nun untersucht, warum der Autor A in der Novelle die ihm adäquateste Gattung sieht, und warum das beim Autor B nicht so ist, so sollte eine neue Betrachtungsweise des Phänomens Novelle möglich sein.

So wird denn auch in dieser Arbeit vorgegangen. Nicht was in einer Novelle geschieht, nicht was ein Dichter an Ereignissen und Personen in eine Novelle hineinfüllt, ist in erster Linie wichtig, sondern was ihn dazu treibt, ja zwingt, entweder immer wieder auf die Gattung zurückzukommen oder sie als nebensächlich zur Seite zu schieben. Die Erzählung mittlerer Länge «an sich» ist offen-

bar eine Art Vakuum (genau wie übrigens alle anderen Gattungen), das nach Erfüllung verlangt. Je nach der geistesgeschichtlichen und persönlichen Situation eines Dichters werden nun andere «Inhalte» — nicht im Sinne von Handlung, Geschehen — in das Gefäss gelegt. Es ist nun aber denkbar, dass das, was einzufüllen versucht wird, für den von vornherein beschränkten Umfang der Novelle zu gewaltig ist. In diesem Falle wird das Gefäss gesprengt: die Novelle war nicht die adäquate Form. Beispiele dafür werden sich in dieser Arbeit finden; hier sei bloss an die «Wahlverwandtschaften» Goethes erinnert. Aber auch das Gegenteil ist möglich: Ein zu dürftiger Inhalt — wiederum nicht im Sinne von Geschehen — lässt die Novelle innerlich absterben.

Einer gewissen Haltung der Welt gegenüber und einer gewissen Denkweise soll also die Novelle adäquat sein. Ob sie dann in ihrem äusseren Gewand klassisch oder romantisch, realistisch oder naturalistisch ist, spielt streng genommen keine Rolle. Ob allerdings die angetönte Haltung der Welt gegenüber und die angetönte Denkweise in allen diesen Epochen gleich stark vertreten, ja überhaupt möglich sind, ist wieder eine andere Frage. Diese Untersuchung beschränkt sich auf die Goethezeit, handelt also nur von Klassik und Romantik; die in ihr angewandte Methode liesse sich aber unseres Erachtens auf jede Epoche der Literaturgeschichte übertragen.

Es bleibt dem Schreibenden noch zu betonen, dass ohne die «Grundbegriffe der Poetik» von E. Staiger diese Arbeit nicht denkbar wäre. Was dort im grossen an den Begriffen lyrisch, episch und dramatisch gezeigt worden ist, soll hier in einem viel bescheideneren Rahmen in einem kleinen Sektor in ähnlicher Weise fortgeführt werden. Was aber an Hand der Novelle unternommen wird, liesse sich nach unserer Überzeugung ebenso mit anderen «festen Formen» anstellen. Plump ausgedrückt ist dann die Antwort möglich: Wer z. B. vorwiegend Balladen schreibt, ist so und so beschaffen. Was nun der Novellist für ein Mensch sei; wer Novellist sei und wer nicht, das ist letztlich eine der Fragen, auf die im folgenden eine Antwort versucht wird. Gelingt die Antwort, so wissen wir auch etwas darüber, was eine Novelle ist. Aber so wie sich die Begriffe lyrisch und Lyrik, episch und Epik und dramatisch und Dramatik oft nicht decken und nur das Verständnis des Lyrischen, Epischen und Dramatischen zum Verständnis des Menschen führt, so führt auch nur der Begriff des Novellistischen zum Verständnis jenes Menschen, der die Novelle als adäquatesten Ausdruck seiner Welt erfährt.

I. THEIL

Einzeluntersuchungen: Goethe und die Novelle

Einzeluntersuchungen: Goethe und die Novelle

In diesem ersten Teil wird das Verhältniß Goethes zur Erzählung mittlerer Länge dargelegt. Die Untersuchung ist chronologisch. In einem dritten Teil wird die Romantik gesamthaft Goethe — und damit weitgehend der Klassik — gegenübergestellt. In einem eigenen zweiten Teil wird Kleists Verhältniß zu den Kurzformen zur Sprache kommen. Wir hoffen, mit dieser Gruppierung die Ergebnisse der Einzeluntersuchungen gebührend gegen einander abheben zu können und so zu einem fruchtbaren Vergleich zu gelangen. Die Kenntniss der besprochenen Werke wird im allgemeinen vorausgesetzt.

1. Kapitel

Darf Goethe der «Vater der deutschen Novelle» genannt werden?

Pongs nennt («Grundlagen der deutschen Novelle des 19. Jahrhunderts», S. 172) Goethe den «Vater der deutschen Novelle». Dieser Titel mag erlaubt sein, sofern damit die Übernahme und die Neubelebung der italienischen Renaissance-Erzählung, wie sie vor allem Boccaccio in seinem «Decamerone» gepflegt hat, gemeint ist. Tatsächlich lässt sich der enge Zusammenhang von Goethes «Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten» und der Rahmenerzählung des berühmten Florentiners nicht übersehen. Es lässt sich auch nicht leugnen, dass beide eine ähnliche Funktion erfüllen: sie bewahren eine Welt vor äusserer und innerer Bedrohung. Hier schliessen sich sieben junge Damen und drei Herren der Gesellschaft von Florenz zusammen und fliehen auf ein Landgut, um der Pest, die alle geselligen Bindungen durch den Tod auflöst, womöglich zu entgehen. Sie erzählen einander Geschichten, um die schreckliche Wirklichkeit fernzuhalten. In diesen Erzählungen wächst der neue Renaissancemensch, der auf sein eigenes Selbst vertraut und sich von Chaos und Tod nicht mehr erschüttern lässt. Die Schrecken der Pest sind abgewiesen, der drohenden Auflösung aller Bindungen ist die Stirn geboten.

Diesen Rahmen hat Goethe auf eindrückliche Weise auf seine Zeit übertragen. Jetzt ist es die französische Revolution, welche der geselligen Bindung droht. Durch «belehrende und aufmunternde Gespräche» wird der Entzweiung und Auflösung, die schon in der Gesellschaft der Ausgewanderten Fuss gefasst haben, entgegenge wirkt. «Alle Unterhaltungen über die Interessen des Tages» werden gemieden. So lässt Goethe genau wie Boccaccio Geschichten erzählen, um die Geselligkeit, die Gesellschaft in der Not zu erhalten. Gleichzeitig wird hier auch schon ein Wesenszug im Verhältnis Goethes zur Novelle sichtbar, der von grosser Bedeutung sein wird: Die Geschichten werden nicht um ihrer selbst willen erzählt, sondern im Hinblick auf ein Grösseres, hier im Hinblick auf die Er-

haltung der Gesellschaft, auf die Bewahrung der geordneten Welt, in der allein ein gedeihliches Leben möglich ist.

Auf diese «Unterhaltungen» beziehen sich Friedrich Schlegel und Tieck in ihren literaturtheoretischen Schriften ausdrücklich. Eingehend beschäftigen sie sich mit der Novelle und nennen die «Ausgewanderten» immer wieder als Vorbild, obschon dort das Wort Novelle noch gar nicht vorkommt. So ist Goethe in der Tat der Urheber einer Entwicklung, welche die Erzählung mittlerer Länge fast mit einem Schlage ins Zentrum des Interesses auch der bedeutenderen Schriftsteller und Dichter gerückt und sie gleichsam hoffähig gemacht hat. Die Romantik bemächtigte sich ihrer in weitem Masse, und bis heute ist die Novellenproduktion nicht abgerissen.

Indessen ist es nicht so, dass vor Goethe kurze und mittlere Erzählungen in Deutschland unbekannt gewesen wären. Schon zur Zeit der Ueberwindung des Barockromans wurde es üblich, kürzere Stücke aus fremden Sprachen zu übersetzen. Überhaupt bestand ein starkes Bedürfnis nach Kürze. Überdross an der höfischen Schäuferei und Vorliebe für bürgerliche Stoffe, eine Hinneigung zur Gegenwart und Wirklichkeit erleichterten das Aufkommen der Zeitungen und Zeitschriften. Thomasius gründete 1688 die erste deutsche Monatsschrift, nach Schiller das «Loswinden eines Mannes von Geist und Kraft aus der Pedanterei des Jahrhunderts». Die Teilnahme des Publikums war überraschend gross. Rasches, Kurzes, Knappes kam dem Bedürfnis nach Information am besten entgegen. Man hörte auf, die dicksten Bücher für die vortrefflichsten zu halten, und die Notwendigkeit, kurz zu schreiben, begann für die ganze Art des Denkens und Darstellens den Ausschlag zu geben¹. Auch ausserhalb der sich mehrenden Zeitschriften machte sich die gleiche Tendenz immer stärker bemerkbar. Indessen unterblieb vorerst eine eigene Entwicklung im Sinne einer selbständigen Produktion. Die Quellen sprangen vielmehr in Frankreich, wo die Feenmärchen, die «Contes licencieux» und andere Formen in Blüte standen, in England, wo die «Characters» Schule machten, und auch, wenn auch indirekter, in Spanien. Des Franzosen Marmontel «Contes moraux», die in der Regel alles andere als moralisch sind, zogen auch in Deutschland einen Schwarm ähnlich «moralischer» Erzählungen nach sich. Bodenständiges ist aber kaum zu finden; selbst die Berichte aus der Sagenwelt sind äusserst stark vom Ausland beeinflusst. Aber von Schnabels «Insel Felsenburg» bis zu den Erzählungen revolutionierender und sozialisierender Tendenz und den Kriminalgeschichten des ausgehenden 18. Jahrhunderts, die ihrerseits die Absicht haben, die Rechtsprechung menschlicher zu gestalten und den Verbrecher gegen die herrschende Moral in Schutz zu neh-

men, läuft neben den doch die Hauptproduktion ausmachenden Romanen ein nie abreissender Strom von kleineren Prosaerzählungen einher. Freilich passen weder die Definition, die Tieck für die Novelle gibt, noch die Vorstellung, die wir heutzutage von der Novelle haben, auf sie. Eine eigentliche Kunstform bestand noch nicht oder eher nicht mehr, lagen die spanischen und italienischen Vorbilder doch weit zurück. Wenn man nun Goethe den Schöpfer und Vater der deutschen Novelle nennt, so übersieht man, dass eine Welt wohl aus dem Chaos, nicht aber aus dem Nichts entstehen kann. So konnte auch Goethe nur die chaotischen Stoffe und Motive seiner zahlreichen Vorgänger ordnen und prägen und die Versuche und Ansätze der früheren Zeit zur Kunstform erheben².

Die Hauptmasse der moralischen, sozialen und kriminalistischen Erzählungen, der Rittergeschichten und der Feenmärchen trat indessen erst gegen Ende der Aufklärung auf. Die moralisierende Tendenz und anderseits gerade auch die häufige Schlüpfrigkeit der Themen und die Angriffe gegen die Kirche entsprachen freilich gewissen Seiten der aufgeklärten Gesellschaft; trotzdem aber stiess der abstruse Sonderfall, der in diesen kurzen Erzählungen fast immer dominiert, im grossen auf wenig ernsthaftes Interesse. Die Begebenheiten sind ja grösstenteils überlieferte Motive, die aus der Zeit des Barock stammen. Der abstruse Sonderfall musste im Grunde die rationalistische Maschinerie bloss stören. Anders stand es freilich mit einer andern Art von kurzer Prosa, mit der Idylle. Die reizenden kleinen Landschaftsbildchen (eidyllion = Bildchen) etwa Salomon Gessners sind unbewegt, obschon sie von Hirtinnen und Hirten samt ihren Schafen antikisierend belebt sind. Sie schildern nichts Neues, Unbekanntes, sondern malen einen friedlichen, naiven und stilisierten Ausschnitt. Sie sind nichts anderes als ein Ausdruck unter mehreren für die Überzeugung von Leibniz' bester aller möglichen Welten. Die beste aller möglichen Welten ruht in sich selber; sie hat die Glückseligkeit der Menschen bereits erreicht oder ist wenigstens nahe daran, sie zu erreichen. Ein Weiteres ist kaum mehr anzustreben, denn was gäbe es noch Begehrenswerteres als die Vollkommenheit, in deren Besitz man schon beinahe ist? Was bleibt, ist die Darstellung des glückseligen Zustandes in der Idylle oder der Art und Weise, wie der Zustand erreicht und erhalten wird. Neues, anderes, befremdendes Geschehen hat vorderhand keinen Platz und wird als Fremdkörper störend empfunden. Erst mit den erwachenden Zweifeln an der Vollkommenheit dieser Erde und mit dem langsam sich anhäufenden Überdross an dem allmächtigen Verstandeswesen wird ihm der Boden wieder günstiger. Dem statischen Gleichgewicht des Rokoko und seinem schliesslich selbstgefälligen Geniessertum konnte eine dynamische Erzählung,

die aufwühlte und die vor allem Handlung war, nicht behagen.

Doch auch im Sturm und Drang (wenn man unter diesem Namen nicht eine Zeitspanne, sondern die lebendigen Träger dieser Bewegung versteht) spielte die Novelle keine grosse Rolle, obgleich ihr, etwa im Gegensatz zu der eben erwähnten Idylle, eine Neigung zum Bewegten eigen ist, was doch dem stürmerisch und drängerischen Zug entgegenkommen musste. Man trifft sie nur vereinzelt an, so etwa bei Schiller, doch stehen die Novellen durchaus nicht im Zentrum des Wollens. Erst durch Goethe erlebt die Gattung den gewaltigen Aufschwung. Insofern also darf Pongs ihn den Vater der deutschen Novelle nennen. Doch schwingt in diesem Ausdruck noch etwas anderes mit. Es ist die Meinung, dass Goethes Novellen, die ihrerseits alle möglichen Einflüsse, nicht nur diejenigen Boccaccios, aufweisen, nach Goethes eigener Ansicht so etwas wie eine Richtschnur seien, an die sich die künftige Novellenproduktion zu halten habe. Tatsächlich ist ja dann von einem Teil der Literaturkritik, wie schon in der Einleitung gesagt, dieser Weg beschriftet worden. Die freie Entwicklung hat indessen zu einer Produktion geführt, deren einzelne Erzeugnisse oft kaum mehr auch nur eine entfernte Ähnlichkeit mit dem postulierten Vorbild aufweisen und die wir dennoch bedenkenlos und mit gutem Grund als Novelle bezeichnen. Ein wirklich verbindliches Vorbild hat nie existiert; die behaupteten Vorbilder sind selber nur *Möglichkeiten* der Erzählung mittlerer Länge. Dass einige der ersten bedeutenden Novellen in Deutschland sich an die italienischen der Renaissance anlehnten, war in gewissem Sinne ein Zufall. Deshalb darf daraus nicht abgeleitet werden, wie das eben immer wieder der Fall ist, dass nur das, was sich an diese halte, eine vollendete Novelle sei. Damit wäre ein Werturteil gefällt und eine Rangordnung aufgestellt ohne Rücksicht auf die innere Überzeugungskraft und darauf, ob das Werk stilbruchlos durchgeführt ist, was allein Wert und Rang eines dichterischen Kunstwerks ausmacht. Diese hängen nicht von der Befolgung oder Nichtbefolgung einer bestimmten äusseren Form ab.

Zum Beweis dafür, dass Goethe eine fest umgrenzte Vorstellung von dem, was eine Novelle sei und sein müsse, gehabt habe, wird jeweils ausser den in die «Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten» eingeflochtenen theoretischen Erwägungen über eine gesellschaftliche Erzählung das Gespräch angeführt, das er am Abend des 29. Januar des Jahres 1827 bei sich zu Hause in Weimar mit Eckermann führte. Dieser hatte das Manuskript von Goethes Jagdgeschichte, die bis zu diesem Abend noch keinen Titel trug, zum zweiten Male durchgelesen und brachte nun die Papiere mit. Die beiden sprachen vorerst über eine geringfügige Änderung, die Goethe vornehmen

wollte und von der Eckermann abriet. Dann wandte sich das Gespräch der Frage zu, welchen Titel man der Erzählung geben solle. Nachdem verschiedene Vorschläge wohl entweder für den Anfang oder das Ende passten, sich jedoch keiner fand, der für das Ganze gut war, sagte Goethe: «Wissen Sie was, wir wollen es ‚die Novelle‘ nennen; denn was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit. Dies ist der eigentliche Begriff, und so vieles, was in Deutschland unter dem Titel Novelle geht, ist gar keine Novelle, sondern bloss Erzählung oder was Sie sonst wollen. In jenem ursprünglichen Sinne einer unerhörten Begebenheit kommt auch die Novelle in den ‚Wahlverwandschaften‘ vor.» Wirklich weist die Erzählung «Die wunderlichen Nachbarskinder» in den «Wahlverwandschaften» als Untertitel die Bezeichnung Novelle auf.

Darf aus dieser Äusserung der Schluss gezogen werden, Goethe selber betrachte die Erzählung vom ausgebrochenen Löwen und Tiger — denn auf diese bezieht sich ja die Äusserung zu Eckermann — gleichsam als Prototyp der Gattung Novelle? Gewiss ist sie das Kabinettstück seiner Altersprosa³. Doch das bedeutet für die Beantwortung unserer Frage noch nichts. Aus der künstlerischen Vollkommenheit dieses Werkleins, aus seiner inneren Geschlossenheit darf nicht ohne weiteres ein formales Kriterium abgeleitet werden. Indessen wird jeweils darauf hingewiesen, dass Goethe in dem zitierten Gespräch die Jagdgeschichte *die* Novelle nennt, gleichsam, wie man argumentiert, mit der Meinung: die Novelle an sich, nämlich als Muster. Dass der bestimmte Artikel aber auch anders aufgefasst werden kann, belegt eine Briefstelle Göttlings an Goethe vom 15. Januar 1828, also ein Jahr nach dem Gespräch mit Eckermann. Der Jenenser Universitätslehrer und Bibliothekar dankt für die Zusendung des Manuskriptes, verwundert sich aber über den Titel: «Die Überschrift ‚Die Novelle‘ schien mir anzudeuten, dass es in ein grösseres Ganze gehöre, und doch konnte ich nicht mit mir einig werden, wo der Platz für sie sei in den mir bekannten Werken Ew. Exzellenz; ich ahne also wohl nicht mit Unrecht, dass es vielleicht ein Teil eines grösseren noch unbekannten Kunstwerkes sei. Aber auch für sich ist die Novelle mit ihrem einfachen, klaren schönen Sinne ein so beredtes Ganze, wie ich mich keines in so kleinem Rahmen zu erinnern weiss...» Göttling vermutete durchaus richtig. Es ist unzweifelhaft, dass die Erzählung für «Wilhelm Meisters Wanderjahre» bestimmt war. Davon jedoch später. Wichtig ist, dass Göttling den Titel «Die Novelle» nicht als Musterbezeichnung aufnahm. Auch Reichel machte der Artikel «die» irre. Am 28. Februar 1828 äusserte er Goethe gegenüber seinen Zweifel brieflich: «Mein Zweifel ist also der: Ob der

Aufsatz nicht eine andere Überschrift erhält, unter welcher dann steht ‚Eine Novelle‘?» Darauf antwortet Goethe am 4. März, die Überschrift der kleinen Erzählung, welche das Ganze (gemeint sind die «Wanderjahre») abschliesst, heisse ganz einfach: Novelle. «Ich habe Ursache, das Wort Eine nicht davor zu setzen.» Wirklich ist es ja nicht irgend eine Novelle, die ebenso gut hätte ungeschrieben bleiben können. Es ist für Goethe eine ganz bestimmte Novelle, nämlich die erste und zugleich einzige, wo sich eine Möglichkeit der Novelle mit seinem tiefsten Wesen voll und ganz deckte. Dass ihm aber bewusst war, dass damit die Weite des Begriffs keineswegs erschöpft war, zeigt eine Briefstelle an W. v. Humboldt vom 22. Oktober 1827, dreiviertel Jahre nach dem Gespräch mit Eckermann, wo es heisst, dass er, Goethe, einen alten Plan, die «Jagd» nämlich, vor einiger Zeit wieder gefunden habe und sich jetzt nicht enthalte, «ihn prosaisch auszuführen, da es denn für eine Novelle gelten mag, eine Rubrik, unter welcher gar vieles wunderliche Zeug kursiert.»

«Da es denn für eine Novelle gelten mag, eine Rubrik, unter welcher . . .»: lässlicher, doch auch versöhnlicher liesse sich das nicht ausdrücken. Die Erzählung mag als Novelle gelten, gerade *weil* in dieser Rubrik so Vielgestaltiges beheimatet ist. ‚Novelle‘ ist hier also deutlich ein Sammelbegriff, nicht mehr eine streng umschriebene Forderung. «Wunderliches Zeug» kursiert gar unter diesem Namen, und trotzdem lehnt es Goethe nicht ab, sein Alterswerk so zu nennen. Er geht hier also einer Definition, die Gesetzeskraft haben soll, aus dem Wege. Gerade in der «Novelle» steht ja auch der Satz: «Das Kind verfolgte seine Melodie, die keine war, eine Tonfolge ohne Gesetz, und vielleicht eben deswegen so herzergreifend.» Gerade weil kein Gesetz da ist, wird das Herz ergriffen. Das schreibt Goethe im hohen Alter, zu einer Zeit, da ihm oft Erstarrung im Gesetzmässigen vorgeworfen wird. Der greise Dichter weiss, dass wohl Gesetze gut sind, um den Einbruch des Chaotischen in die geordnete Welt zu verhindern, dass sie aber nie das *ganze* Leben regeln können, sondern dass gerade aus dem Regellosen das Wunderbare aufblühen kann. Von diesem Punkt aus sind auch viele theoretische Äusserungen Goethes erst mit seinem praktischen Schaffen in Einklang zu bringen. Nicht selten stellt er Sätze auf, nach denen er ein Kunstwerk beurteilt wissen möchte. Dennoch genügen die eigenen Werke nicht immer diesen Anforderungen. Bisweilen verurteilt er, was er selber schon getan hat oder nachmals noch tun wird. Theorie und Praxis decken sich also durchaus nicht immer. Wie könnten sie es auch, da das Leben so mannigfaltig ist, dass es sich nie in ein Schema zwingen lässt! Es werden zwar Regeln aufgestellt, an die man sich mit Vorteil halten kann.

Sie erleichtern die Orientierung, sie bieten dem Schwankenden Halt; gleichzeitig aber sind sie nicht starr verbindlich. Wären sie es, sie engten allmählich die freie Entwicklung des Lebens ein. Gesetz und Freiheit heisst die Losung: Gesetz gegen die Willkür und Freiheit gegen die Allmacht des Gesetzes.

Genau so verhält es sich mit der Äusserung über die Novelle zu Eckermann. Aus einem zufälligen Anlass heraus wird eine Umschreibung der Novelle versucht. Es gehen keine langen Überlegungen voraus, es wird kein Gedankengebäude aufgebaut, das schliesslich in einem zwingenden Schlusse gipfelt. Es ist vielmehr ein spontanes Wort, das freilich Wahrheit enthält, aber doch nicht die ganze Wahrheit. Es wird eine gewisse Regel aufgestellt, an die man sich halten kann; gleichzeitig umspannt diese Regel jedoch nur einen Teil der Erscheinung Novelle. Darüber täuscht auch der zweite Satz nicht hinweg: «Dies (die sich ereignete unerhörte Begebenheit) ist der eigentliche Begriff, und so vieles, das in Deutschland unter dem Titel Novelle geht, ist gar keine Novelle, sondern bloss Erzählung oder was Sie sonst wollen.» «Bloss Erzählung oder was Sie sonst wollen», daraus tönt das Eingeständnis, dass die Grenzen durchaus nicht so sicher sind, wie es nach der scharfen Definition den Anschein hatte, ganz abgesehen davon, dass die Umschreibung von der sich ereigneten unerhörten Begebenheit ebenso sehr auf die Anekdote wie auf die Novelle zutrifft. Die strenge Formulierung kommt indessen daher, dass Goethe das Wort Novelle offenbar im wörtlichen Sinne von «novella storia» vor Augen stand, im Sinne also einer neuen, bisher noch nicht erzählten Geschichte, die man zum ersten Male vernimmt. Eine noch gehörte Geschichte ist eine unerhörte Geschichte. Dass sie deshalb unerhört, ausgefallen und der Vernunft widersprechend sein müsse, lässt sich daraus nicht folgern. Was Goethe vielmehr gerade betont haben möchte, ist, dass die Geschichte sich wirklich ereignet hat oder doch ereignet haben könnte. Deshalb der Ausdruck «eine sich ereignete» Begebenheit. Das Unglaubliche, das völlig Sinnlose soll ausgeschaltet werden, weil es, unorganisch, nicht in die organische Welt hinein passt. Das Anliegen kommt vom Klassiker her und nur von diesem, der sich damit gegen gewisse Tendenzen der Mode-literatur, vorab gegen die oft ganz unsinnigen Feenmärchen wendet, zu denen er in seinem eigenen «Märchen» das heilsame Gegenstück liefert. In der Romantik wird es sich zeigen, dass das völlig andere, das Wunderbare, nicht mehr mit dem Verstand zu Fassende der Novelle gerade ihr Gepräge geben kann.

Eine wirklich scharfe Trennung zwischen dem, was Goethe eine Novelle «im eigentlichsten Sinne», und dem, was er eine Erzählung nennt, ist kaum zu finden. Es wäre ein Streit um Worte, wollte man,

was allerdings Kayser im «Sprachlichen Kunstwerk» tut (S. 368), die Novelle als eine Unterart einer höheren Einheit «Erzählung» auffassen. Die Novelle lässt sich freilich ohne weiteres vom Märchen abtrennen; auch gegenüber der Anekdote lässt sich eine ziemlich scharfe Grenze ziehen. Sonst aber rechtfertigen sich weitere Unterscheidungen kaum. Goethe selbst braucht nachweisbar die Ausdrücke «Erzählung — Geschichte — Novelle» wahllos durcheinander. Besonders deutlich zeigt sich das an den eingelegten Stücken in «Wilhelm Meisters Wanderjahren», von denen es in den Tag- und Jahreshften 1821 (5./7. Juli 1823) heisst: «Ich nahm das Manuskript vor, aus einzelnen, zum Teil schon abgedruckten, kleinen *Erzählungen* bestehend...». Und nur wenige Zeilen weiter: «Einige *Novellen* wurden projiziert». In den Tag- und Jahreshften 1807 heisst es: «An kleineren *Geschichten* ... war diese Jahreszeit reich.» In der «Zwischenrede» in den «Wanderjahren», erster Teil, 1821, spricht Goethe von «kleinen *Anekdoten* ohne Zusammenhang, schwer unter Rubriken zu bringen... Hie und da treffen wir auf ausgebildeterere *Erzählungen*...» Andernorts nennt er die Einlagen «disparateste Einzelheiten», «Geringfügigkeiten» und «Fragmente». In den Nachträgen zur Farbenlehre endlich spricht Goethe von mehreren «kleinen Novellen, Geschichten, Romanen, wie man sie nennen will», die sich schliesslich zu den «Wanderjahren» vereinigten. Nach all dem erscheint es zumindest gewagt, Goethes Novellenbegriff aus der Bemerkung Eckermann gegenüber abzuleiten und den Ausspruch von der sich ereigneten unerhörten Begebenheit als verbindlich zu erklären. Auch die Gespräche in den «Unterhaltungen» haben nicht in erster Linie den Zweck, die Novelle ein für alle Male zu umreissen, sondern vielmehr die Erhaltung der Gesellschaft dadurch zu gewährleisten, dass auch in einer bedrohlichen Lage die Erzählweise diszipliniert bleibe und damit gleichzeitig der Erzähler sich selber in der Hand behalte.

Aus Goethes eigenen Äusserungen geht also kein wirklich fester Novellenbegriff hervor. Ansätze dazu sind zwar vorhanden. Die einzelnen «Novellen, Geschichten, kleinen Romane, wie man sie nennen will», sind indessen von verschiedenster Art und entsprechen in den meisten Fällen nicht einmal diesen Ansätzen. Was eine Novelle sei, ist Goethe im Grunde selber unklar. Aus der Ahnung heraus, dass sie sehr vielgestaltig sei, verzichtet er auf eine endgültige Definierung. Dieser Verzicht ist nicht Schwäche, sondern Stärke aus Einsicht in die lebendigen, ewig neu schaffenden Kunstkräfte. Er ist viel mehr Anreger als Neuschöpfer der deutschen Novelle, und die Frucht dieser Anregung trägt nicht die Klassik und nicht er selber, sondern die Romantik.

2. Kapitel

Die einzelnen Novellenwerke: Die Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten

Bei der Übersicht über Goethes Gesamtwerk sucht man vergeblich nach einer Erzählung mittlerer Länge, die für sich allein steht. Mit einer bedeutenden Ausnahme allerdings: mit der «Novelle», dem Spätwerk, das Goethe in den Jahren 1826/28 schrieb und dessen erster Druck nur vier Jahre vor seinem Tod erfolgte. «Wilhelm Meisters Wanderjahre» füllten zwar noch, nachdem 1821 ein erster Teil schon in die Welt geschickt worden war, vollendet und redigiert 1829 drei Bände der Ausgabe letzter Hand. Im Juli 1832 lag auch der zweite Teil des »Faust« bis zum letzten Vers vollendet in der Handschrift vor. Das waren beides Werke, die eine lange Entwicklung hinter sich hatten und die nun mit zäher Energie zu Ende gebracht wurden. Die zur Gewohnheit gewordene tägliche Arbeit ermöglichte den Abschluss der «Wanderjahre». Die letzten Szenen des «Faust» brachten nochmals ein flammendes Aufleuchten der Schöpferkraft. Sonst aber folgte der «Novelle» nichts mehr, das sich mit ihr messen konnte. Sie ist der Schlusspunkt und der Gipfel des mehr als sechzig Jahre dauernden Schaffens, die Spitze, in der alle Linien sich bündeln und sich zu einer letzten Einheit vereinen.

Vorher aber steht nie eine Novelle für sich. Immer sind sie untereinander verbunden zu einem zyklischen Ganzen oder eingebettet in einen Roman. Sie haben offenbar keine Selbständigkeit. Offenbar empfindet der Dichter sie allein als verloren.

Das mutet merkwürdig an. Worin mag der Grund liegen? Betrachtet man die Art und Weise, wie Goethe zu diesen Zyklen gekommen ist, so wird sich die Antwort von selber finden.

Im Buch 6 des 2. Teils von «Dichtung und Wahrheit» berichtet Goethe, wie Christian Fürchtegott Gellert in seinen praktischen Stilübungen für die Studenten der Universität Leipzig nur prosaische Aufsätze wünschte und auch diese immer zuerst beurteilte. «Die Verse behandelte er nur als eine traurige Zugabe, und was das

Schlimmste war, selbst meine Prosa fand wenig Gnade vor seinen Augen: denn ich pflegte, nach meiner alten Weise, immer einen kleinen Roman zum Grunde zu legen, den ich in Briefen auszuführen liebte.» Diese Ausführungen in Briefen hat den Richardsonschen Roman zum Vorbild. Der Engländer Richardson hat in seinen Romanen die Briefform gewählt, um die ganze Subjektivität seiner Personen aufs genaueste auseinanderlegen zu können. Die Briefform erleichtert das Meistern des Stoffes zweifellos weit mehr als etwa die einfache Erzählung oder gar die Ich-Form und löst das sonst eher schwierige Problem der Allgegenwart des Autors weitgehend. In Deutschland hatte Lessing auf Richardson hingewiesen und seine Lektüre als Gegengewicht zur leichten Ware der französischen Tagesliteratur empfohlen. So war auch Goethe mit ihm bekannt geworden. Als seine um ein Jahr jüngere Schwester Kornelia starb (1777), plante er für dieses «geliebte unbegreifliche Wesen», das von jeher «wie ein Magnet» stark auf ihn gewirkt hatte, eine ausführliche Darstellung. Es entstand «der Begriff eines dichterischen Ganzen, in welchem es möglich gewesen wäre, ihre Individualität darzustellen: allein es liess sich keine andere Form denken als die der Richardsonschen Romane. Nur durch das genaueste Detail, durch unendliche Einzelheiten, die lebendig alle den Charakter des Ganzen trugen», war es möglich, eine Vorstellung dieser merkwürdigen Persönlichkeit zu geben⁴. Leider unterblieb die Ausführung.

Diese zwei Zeugnisse aus früher Zeit zusammen mit einem «Roman in mehreren Sprachen», gleichfalls in Briefform, der allerdings nicht erhalten ist (um 1760), mit dem Roman in Briefen «Arianne an Wetty», von dem nur Bruchstücke bekannt sind (um 1770) und schliesslich der Briefroman «Werther» belegen zur Genüge, wo damals das Hauptgewicht in Goethes erzählerischem Schaffen lag. Der Briefroman gab ihm die Möglichkeit, überall zu verweilen und alles auseinander zu legen. Ein Hang zur Breite, zur Ausführlichkeit herrscht vor. Nur «das genaueste Detail» und «unendliche Einzelheiten» scheinen ihm Gewähr dafür zu bieten, dass ein wirklich lebensnahes Bild entworfen und der Wahrheit voll Genüge getan werde. Das Leben, wie es ist und nicht, wie es — wie etwa bei Schiller — in der Vorstellung ist oder sein sollte, zieht ihn an. Der Drang nach eingehender Kenntnis der Welt und ihre möglichst getreue Wiedergabe bewirken zwangsläufig Ausführlichkeit. So ist es nicht verwunderlich, dass in dieser Zeit kurze Erzählungen nicht zu finden sind. Als Knabe freilich hat sich Goethe mit mancherlei Geschichten befasst, die Märchen, die er von der Mutter hörte, weitergesponnen und eigene hinzugefügt. Ein paar wenige haben sich, allerdings in veränderter Gestalt, in

spätere Jahre hinüber gerettet, so der «neue Paris» und die 1770 in Sessenheim erzählte «neue Melusine», die auf eine noch ältere Fassung zurückgehen muss. In den entscheidenden Jahren aber, da mit der Weitung des Horizonts die Welt an Tiefe gewinnt, steht der Richardsonsche Briefroman eindrücklich und beherrschend da.

Bis 1794 ist von irgendwelchen Erzählungen nicht mehr die Rede. «Götz», «Werther», «Clavigo», «Stella», die frühe Lyrik, der Beginn des «Faust» beschäftigen den Dichter vollauf. Der Stürmer und Dränger siedelt nach Weimar über und wandelt sich allmählich zum Klassiker. Was er von Italien erhofft, wird ihm beschieden. Das Unharmonische, Unausgeglichene verschwindet. «Egmont», «Iphigenie auf Tauris», «Torquato Tasso» entstehen. Der Klassiker entfaltet sich voll und ganz. Die Welt ist ausgewogen. Da aber droht die französische Revolution alles wieder zunichte zu machen. Das Dunkle, Vulkanische bricht wieder auf. Nun gilt es, dem Ansturm des Drohenden zu wehren. In den Tages- und Jahreshften schreibt Goethe über diese Zeit: «Einem tätigen produktiven Geiste, einem wahrhaft vaterländisch gesinnten und einheimische Literatur befördernden Manne wird man es zu Gute halten, wenn ihn der Umsturz alles Vorhandenen schreckt, ohne dass die mindeste Ahnung zu ihm spräche, was denn Besseres, ja nur anderes daraus erfolgen solle. Man wird ihm beistimmen, wenn es ihn verdriesst, dass dergleichen Influenzen sich nach Deutschland erstrecken, und verrückte, ja unwürdige Personen das Heft ergreifen. In diesem Sinne war ‚der Bürgergeneral‘ geschrieben, ingeleichen ‚die Aufgeregten‘ entworfen, sodann die ‚Unterhaltungen der Ausgewanderten‘.» In diesem Zusammenhang stehen auch die «symbolisch-satirischen» Theaterstücke «Triumph der Empfindsamkeit» und «Die Vögel», sowie «Der Grosskophta» und «Die natürliche Tochter». Umso merkwürdiger und auffallender nimmt sich unter all diesen Stücken die Sammlung der sechs kleinen Erzählungen mit dem «Märchen» aus, die unter dem Titel «Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten» allmählich in Schillers «Horen» erschien.

Goethe hatte sich bereit erklärt, an der bei Cotta in Tübingen herausgegebenen Monatsschrift mitzuarbeiten. Schiller, der sie redigierte, brachte Wünsche an, denen Goethe wenn möglich entsprach. Auch fragte er bisweilen selbst bei Schiller an, was dieser benötige und bis wann er beliefert sein müsse. So auch am 26. Oktober 1794. Zwei Tage später erwiderte Schiller: «Da Sie mich auffordern, Ihnen zu sagen, was ich für die ersten Stücke (der Horen) noch von Ihrer Hand wünsche, so erinnere ich Sie an Ihre Idee, die Geschichte des ehrlichen Prokurators aus dem Boccac zu bearbeiten. . . . Rechne ich . . ., dass in dem ersten Stück

Ihre Elegien und die erste Epistel, in dem zweiten die zweite Epistel und was Sie etwa in dieser Woche noch schicken, und in dem dritten wieder eine Epistel und die Geschichte aus dem Boccac von Ihnen erscheint, so ist jedem dieser drei Stücke sein Wert schon gewiss.» Einen Monat später (27. Nov.) meinte Goethe: «Zu den kleinen Erzählungen (der Unterhaltungen) habe ich grosse Lust, nach der Last, die einem so ein Pseudo-Epos, als der Roman ist, auferlegt.» «Wilhelm Meisters Lehrjahre» waren gerade im Erscheinen begriffen. Trotz dieser ermutigenden Äusserung Goethes fürchtete Schiller, Goethe könne die Teilnahme an den Horen als eine Last empfinden. Doch die Erzählungen wurden ordnungsgemäss geliefert, zuerst die Einleitung, dann die vier ersten Geschichten bis zum Schluss der Abendunterhaltung, sodann die Morgenunterhaltung des nächsten Tages und erst als fünfte die Erzählung vom Prokurator, anschliessend die weitere allgemeine Unterhaltung mit der sechsten Geschichte, der Erzählung von Ferdinand und Ottilie bis zu den Worten Luisens: «Diese Geschichte gefällt mir»; schliesslich der Schluss der Geschichte Ferdinands und Ottiliens und der Rest der allgemeinen Gespräche bis zum Märchen; danach als letzte Lieferung das Märchen selbst.

Das Publikum nahm diese tropfenweise Veröffentlichung mit recht gemischten Gefühlen auf. Restlose Zustimmung war selten. Körner schrieb an Schiller, die «Unterhaltungen» erkenne man wohl für ein Goethesches Produkt (die Verfasseramen erschienen in den «Horen» nicht) und man freue sich über einzelne Stellen, aber den «Meister» dürfe man nicht daneben stellen. Wenig später fragt er Schiller verzweifelt: «Was meint denn Goethe eigentlich mit seinen ‚Unterhaltungen‘? Das erste Stück war mir begreiflich, und ich erkannte ihn in manchen Stellen. Auch im zweiten (Heft) interessierte mich die Darstellung bei der ersten Erzählung. Aber für das dritte weiss ich nichts mehr zu sagen. Und was soll daraus werden, wenn es noch immer decrescendo geht? Von allen Seiten höre ich Klagen über die Aufsätze, und wenn ich mich ihrer annehme, so werde ich der Parteilichkeit beschuldigt.» (8. Mai 1795). Charlotte von Stein schreibt am 19. Februar 1795 temperamentvoll an Schillers Frau: «Dem Goethe scheint gar nicht mehr ernst ums Schreiben zu sein, dass er die bekannte Geschichte der Mademoiselle Clairon, die er nach Italien transportiert, die vom Klopfen, welche mir vor drei Jahren Herr von Pannewitz erzählte, dass sie sich in seiner Eltern Haus zugetragen, und die aus des Bassompierre sehr bekannten mémoires, die er doch wahrhaftig nicht wird für eine Gespenstergeschichte wollen passieren lassen, indem sie sehr körperlich war, gut genug zum Inhalt eines so respektablen Journals wie die ‚Horen‘ hält.» Schliesslich sieht

sich auch Schiller genötigt, Goethe auf die wachsende Verstimmung im Leserpublikum aufmerksam zu machen: «Nun bittet er (Cotta, in bezug auf die «Horen») sehr um grössere Mannigfaltigkeit der Aufsätze. Viele klagen über die abstrakten Materien, viele sind auch an Ihren Unterhaltungen irre, weil sie, wie sie sich ausdrücken, noch nicht absehen können, was damit werden soll. Sie sehen, unsere deutschen Gäste verleugnen sich nicht; sie müssen immer wissen, *was* sie essen, wenn es ihnen recht schmecken soll. Sie müssen Begriff davon haben» (15. Mai 1795). Schon im November des vorigen Jahres hatte Schiller bedauert, dass der Leser zu wenig auf einmal zu sehen bekomme und daher nicht so imstande sei, die notwendigen Beziehungen des Gesagten auf das Ganze gehörig zu beurteilen (29. Nov. 1794).

Alle diese Zeugnisse deuten darauf hin, dass die einzelne Erzählung für sich allein recht wenig sagte. Es war offensichtlich nichts Rechtes mit ihnen anzufangen. Das ist der Eindruck, den man auch heute noch empfängt, wenn man die Geschichten aus dem Rahmen gelöst zu Gesicht bekommt. Sie eignen sich eben nicht dazu, herausgenommen und für sich allein hingestellt zu werden. Goethe selbst war, trotz der gegenteiligen Aussage und Forderung der Baronnesse in den «Unterhaltungen» selbst, gewillt, eine Art von «Tausend und Einer Nacht» zu liefern, so nämlich, dass eine Erzählung durch die andere hervorgerufen würde (2. Dez. 1794 an Schiller und Gespräch mit Riemer⁵ nach 1803, genaues Datum unbekannt). Die Wirkung sollte eben im *Ganzen* liegen. Nicht auf die Einzelgeschichte kommt es an, sondern auf deren Beziehungen untereinander und auf das gemeinsame Ziel, auf das alle hinweisen.

Wir ersparen es uns, den Aufbau jeder einzelnen Geschichte nachzuzeichnen; das ist schon oft getan worden. Hingegen sei der Blick auf die Gesamtkonzeption gerichtet. Goethe hat dabei das Prinzip der Parallelgeschichten gewählt und zwar gemäss dem Wunsch der Baronnesse: «Haben Sie noch eine Geschichte dieser Art, so wünschten wir sie zu hören. Ich liebe mir sehr Parallelgeschichten. Eine deutet auf die andere hin und erklärt ihren Sinn besser als viele trockene Worte.» Das Hindeuten aufeinander ist also wichtig. So folgt auf die Gespenstergeschichte der Sängerin die Spukgeschichte vom Klopffeist als Parallelerzählung. Weiter stehen die beiden Erzählungen von Bassompierre und die zwei «moralischen Erzählungen» — Prokurator- und Ferdinandsnovelle — parallel. Das Märchen scheint eine Ausnahme zu machen; indessen hat Goethe ein zweites geplant, das aber nicht zur Ausführung kam. Am 21. Nov. 1795 schrieb er nämlich an Schiller: «Das *neue* Märchen kann wohl schwerlich im Dezember fer-

tig werden, selbst darf ich nicht wohl, ohne etwas auf eine oder andere Weise über die Auslegung des ersten gesagt zu haben, zu jenem übergehen.» Einzig der schliessliche Überdruß an den «Unterhaltungen» hat bewirkt, dass das Märchen als Schlussstein dasteht; die Bemerkung, dass es vielleicht nicht übel sein würde, wenn die «Unterhaltungen» «durch ein Produkt der Einbildungskraft gleichsam ins Unendliche ausliefen», ist nur eine nachträgliche Vertuschung der Tatsache, dass Goethe «zuletzt Gott dankte, dass er bis an das Märchen kam» (an Schiller, 17. Aug. 1795 und Gespräch mit Riemer nach 1803).

Die Einzelerzählung gewinnt also erst durch die Verbindung mit einer zweiten und diese beiden dann in Verbindung mit allen und vorab auch mit der Rahmenhandlung ihren vollen Sinn. Rahmen und Titel betonen selber, dass es um Unterhaltung geht. «Ein leichter Nachtschisch», damit die Gesellschaft sich «ausruhen» könne, so charakterisiert der alte Geistliche die Geschichten. Zur Erholung sollen sie dienen, was den Ausgewanderten in ihrer unerfreulichen Lage besonders willkommen sein muss. Sie brauchen ja Geselligkeit, Ablenkung, leichte Unterhaltung, um nicht von neuem in den unheilvollen Bann der Revolution zu geraten, welche schon einmal zerstörend in die Gesellschaft eingegriffen hat.

Ablenkende Unterhaltung könnte das Interesse am blossen Einzelfall wecken. Gerade das aber will Goethe vermeiden. Nicht das fremde, beziehungslose Geschehen soll die Aufmerksamkeit auf sich ziehen; es wird vielmehr eine höhere Art Unterhaltung angestrebt, nämlich eine solche, die Bezug hat auf den Zuhörer selbst. Selbsterkenntnis ist das Ziel. Selbsterkenntnis, welche bildet. Damit ist das Hauptanliegen angetönt. Und sagt nicht auch Luise: «Wenn Sie aber unsern Geist, unser Herz *bilden* wollen, so geben Sie uns einheimische, geben Sie uns Familiengemälde, und wir werden *uns* desto eher darin erkennen.»

Zweierlei muss demnach gebildet werden: Herz und Geist. Der Geist darum, weil er ohne Bildung dem «Ungeheuren» verfällt und unterliegt. Zu dem, «was wirklich geschehen ist», tritt noch die Einbildungskraft und steigert es unberechtigterweise ins Ungeheure. Ist aber der Geist gebildet, so sieht er die Dinge, wie sie sind. Damit ist ihnen, seien sie noch so schlimm, schon ein Gross-
teil ihres Schreckens genommen.

Die Bildung des Geistes allein genügt jedoch noch nicht. Der Mensch muss auch sein Herz zu beherrschen wissen. Er hat Rücksicht zu nehmen auf seine Umgebung. Indem er sich gehen lässt, indem er auf seine persönlichen Eigenheiten nicht verzichtet, wenn es nötig ist, erweist er sich als rücksichtslos, schadet er seinem Nächsten. Er ist lieblos. Vermag er indessen seine «Eigenheiten

aufzuopfern», «sich wenigstens äusserlich zu beherrschen», wie es die Baronesse fordert, so hat er schon zu «entsagen» gelernt. Das wollen die beiden moralischen Erzählungen ausdrücken. Doch auch damit ist es noch nicht getan. Nicht nur Verzicht ist nötig, sondern aktive Tat, bewusstes Zusammenstehen und gegenseitiges Helfen. «Das Märchen», schreibt Schiller am 29. Okt. 1795 an Goethe, «ist bunt und lustig genug, und ich finde die Idee, deren Sie einmal erwähnten: ‚das gegenseitige Hülfeleisten der Kräfte und das Zurückweisen auf einander‘ recht artig ausgeführt.» «Ein Einzelner hilft nicht», heisst es im Märchen, «sondern wer sich mit vielen... vereinigt.» Jeder muss seine Pflicht tun, jedermann «sein Amt verrichten». Dann wird «ein allgemeines Glück... die einzelnen Schmerzen in sich auflösen, wie allgemeines Unglück einzelne Freuden verzehrt.» Doch auch damit noch nicht genug: Man muss sogar fähig sein, sein Leben für einen andern hinzugeben. Darum beschliesst die Schlange im Märchen, sich «aufzuopfern», bevor sie selber aufgeopfert werde. Die Kraft zu diesem Opfer kann ihr nur aus *einer* Quelle kommen: aus der Liebe. Nur aus Liebe vermag sich ein Mensch für den andern hinzugeben. Die Liebe ist es, die als erste Kraft der Welt «nicht herrscht, aber bildet, und das ist mehr», wie es im Märchen heisst.

Drei Anliegen wachsen so aus der Gesamtheit der «Unterhaltungen» heraus: Bildung des Geistes zum Schutz vor dem Ungeheuren, Bildung des Herzens zur Zügelung der eigenen Unbeherrschtheit und schliesslich Liebe, die erst die Hingabe an die Gemeinschaft erlaubt. Erst diese Dreiheit macht den im Goetheschen Sinne wahrhaft gebildeten Menschen aus.

Den in sich selber ruhenden, gebildeten Menschen, den nichts aus der Strasse zu werfen vermag, zu fordern und gleichzeitig darzutun, wie solche Festigung erreicht werden kann, das strebt Goethe letztlich mit seinen «Unterhaltungen» an. Wenn es sich aber darum handelt, so kann es nicht um die einzelnen Erzählungen gehen. Wenn dies der Zweck ist, so sind die einzelnen Erzählungen nur Mittel zum Zweck. Sie *dienen* dazu, ein Grösseres zu untermauern, ein Gesamtes aufzubauen. Jede Einzelgeschichte ist dergestalt ein Baustein, und weitere Bausteine liefern die Gespräche, Kommentare und Wünsche des Rahmens. Ja selbst der Rahmen ohne die Geschichten wäre denkbar: eine von ihrem Stammsitz vertriebene Familie, die sich, einigermassen in Sicherheit, darüber unterhält, was der Mensch tun müsse, um der anstürmenden Gewalten Herr zu werden. Freilich würde dann ödes Theoretisieren, plumpes, undichterisches Dozieren herrschen. Die Verlebendigung fehlte. Indessen zeigt die grundsätzlich mögliche Verselbständigung des Rahmens doch, indem nämlich alles Wesentliche schon in ihm zur

Sprache kommt, dass die Erzählungen nichts als Illustrationen sind. Umgekehrt liessen sich die Geschichten auch allein denken, aber ihr innerer Zusammenhang, der durch die Zwischengespräche so deutlich gemacht wird, ginge verloren. Die Reihe von sieben Erzählungen zerbröckelte in sieben einzelne Stücke. Wären sie gar stückweise über das ganze Lebenswerk verstreut, würden sie wohl kaum anders denn als gänzlich unbedeutende Spielereien betrachtet werden — im Gegensatz etwa zu Kleists Anekdoten, von denen eine jede für sich allein ein ungleich grösseres Gewicht hat. So haben die Erzählungen vom «klingenden Gespenst», das die Sängerin Antonelli verfolgt, und vom Klopffgeist, der erst verstummt, wenn der Hausherr mit der Peitsche droht, an sich keinen «Sinn». Sie berichten lediglich eine unerhörte Begebenheit und sagen nicht einmal etwas aus über einen bestimmenden Einfluss der Begebenheit auf das Innere der betroffenen Menschen. Eine irgendwie «moralische Lehre», wie sie etwa aus der Prokuratornovelle hervorgeht, ist hier nicht zu entdecken. Losgelöst aus dem Ganzen liest man sie mit Interesse für das ausgefallene Ereignis. Damit ist es aber auch schon getan. Sucht man nach einer tieferen Bedeutung, nach einem beispielhaften Gehalt, so wird man seine Bemühungen nicht belohnt sehen. Berücksichtigt man jedoch die Gespräche, in welche diese Merkwürdigkeiten eingebettet sind, so erhalten sie plötzlich ein ganz anderes Gewicht. Die beiden Begebenheiten erwecken trotz ihrer guten Ausgänge ein leises Gefühl von Unbehaglichkeit. Man hat es ja schliesslich mit etwas Unheimlichem zu tun, mit etwas, das nicht ganz geheuer ist: mit etwas Ungeheurem also. Nun ist schon gesagt worden, dass der menschliche Geist dem Ungeheuren unterliegt, sofern er nicht gebildet ist. Gerade *weil* die Ausgewanderten aber gebildet sind — und als solche gebildete Menschen stellt sie Goethe in den «Horen» seinen Zeitgenossen als Vorbilder hin —, gerade darum lassen sie sich von den unheimlichen Erzählungen nicht aus der Fassung bringen. Nach beiden Geschichten beginnt die Gesellschaft über das Gehörte «zu meinen und zu urteilen». Wo man urteilt, hat man schon eine gewisse Distanz. Dabei hat Urteilen nichts mit raschem und leidenschaftlichem Verurteilen zu tun, das oft ein Zeichen allzu grosser Anteilnahme ist. Ein jedes Mitglied der Gesellschaft sucht das Seine zur Abklärung beizutragen. Und wenn auch keine befriedigende Lösung gefunden wird, so ist doch durch dieses klare und kühle Abwägen den Vorgängen das Unheimliche weitgehend genommen. «Es ist schade», sagt Karl, «dass man solche Vorfälle nicht genau untersucht — und dass man bei Beurteilung der Begebenheiten, die uns so sehr interessieren, immer wieder zwischen verschiedenen Wahrscheinlichkeiten schwanken muss, weil die Umstände, unter wel-

chen solche Wunder geschehen, nicht alle bemerkt sind.» Worauf der alte Geistliche antwortet: «Wenn es nur nicht überhaupt so schwer wäre zu untersuchen . . . und in dem Augenblicke, wo etwas dergleichen begegnet, die Punkte und Momente alle gegenwärtig zu haben, worauf es eigentlich ankommt, damit man nichts ent-
wischen lasse, worin Betrug und Irrtum sich verstecken könne. Vermag man denn einem Taschenspieler so leicht auf die Sprünge zu kommen, von dem wir doch wissen, dass er uns zum Besten hat?»

Betrug und Irrtum können sich auch hinter den Begebenheiten mit dem Klopfsgeist und mit dem verstorbenen Liebhaber versteckt halten. Niemand weiss etwas Sicheres darüber. Doch solange Betrug und Irrtum nicht ausgeschlossen sind, besteht auch kein Grund, sich von dem Unerklärlichen übermässig beeindrucken zu lassen. Damit dürfte nun auch das Verhältnis von Erzählung und Rahmen in den «Unterhaltungen» deutlich werden: die Erzählungen und ganz besonders die ersten vier, die ja alle am gleichen Abend erzählt werden, sind nichts als der *Anlass*, das Verhalten der Ausgewanderten hingegen die *Wirkung*, die als beispielhaft richtunggebend die Hauptsache ist. Die beiden moralischen Erzählungen sprechen schon eher für sich allein; indessen wird viel Wesentliches doch auch erst in den daran anschliessenden Bemerkungen der Zuhörer gesagt. Einzig das Märchen scheint auch in dieser Beziehung eine Sonderstellung einzunehmen, indem die «Unterhaltungen» mit seinem Schluss ebenfalls ein Ende finden, ohne dass sich irgend eine Person des Rahmens noch dazu äussert. Wären aber die Unterhaltungen, wie geplant, noch weitergeführt worden, so wäre auch das zweite Märchen, von dem schon einmal die Rede war, zustande gekommen. Zwischen beide hinein wären dann jedenfalls die Auslegungen eingeschoben worden, die Goethe in seinem schon zitierten Brief vom 21. Nov. 1795 an Schiller erwähnt hat.

Im Rahmen wird also ausgelegt, was die Erzählungen sagen sollen und allein kaum sagen können. So darf man wohl mit Paul Ernst einig sein, wenn er meint, die «Unterhaltungen» erschienen als Illustrationen von Gedanken, während Boccaccios Rahmen wirklich blosser Rahmen sei, das heisst, ein nur geringes eigenes Gewicht besitze⁶.

Dass der Rahmen der «Unterhaltungen» ein sehr starkes Eigengewicht besitzt, geht besonders schön aus der Affäre mit den Zwillingsschreibtischen hervor. Kaum hat nämlich der Geistliche aufgehört, von den Schwierigkeiten einer Abklärung von Gespenstergeschichten zu reden, «als in der Ecke des Zimmers auf einmal ein sehr starker Knall sich hören liess». Die gewölbte Decke des Schreibtischs ist mitten entzwei gerissen. Später wird vermutet,

dass der Sprung des Deckels in Zusammenhang stehe mit dem eben gemeldeten Brand des Lusthauses einer Tante, wo im gleichen Augenblick höchstwahrscheinlich der Zwilling Bruder, ein zweiter von demselben Meister und aus dem nämlichen Stück Holz gefertigter Sekretär verbrennt.

Wichtig ist, dass dieses Ereignis nicht erzählt wird, sondern dass es den Ausgewanderten unmittelbar zustösst. Es erinnert erschreckend an den Schuss des verstorbenen Liebhabers der Sängerin Antonelli. Luise wird denn auch bleich und gesteht, dass sie für das Leben ihres Bräutigams, der in den alliierten Armeen kämpft, fürchte. Sie wird also von dem Ungeheuren überwältigt und läuft Gefahr, durch ihre persönliche Angst aus dem Rahmen der Gesellschaft zu fallen. Ihr Bruder Fritz aber, «um sie zu zerstreuen», das bedeutet, um sie dieser Gefahr zu entreissen, nimmt «das Licht» und bringt Helligkeit in die zuerst so erschreckende Sache. Jeder mann, auch Luise, ist wieder gefasst; das Gespräch dreht sich um die Möglichkeit von Sympathien zwischen Hölzern, die aus *einem* Stamm erzeugt worden sind, und am Ende wird sich die Gesellschaft einig, «dergleichen Phänomene ebensogut für Naturphänomene gelten zu lassen als andere, welche sich öfter wiederholen, die wir mit Händen greifen und doch nicht erklären können.» Die Souveränität des Menschen dem Ungeheuren gegenüber ist gerettet. Wir bewegen uns wieder im Reiche der Natur, wo den wahrhaft Gebildeten nichts schrecken kann.

Das Schreibtischereignis liesse sich nun auch so dargestellt denken, dass es als eine dritte Spukgeschichte ebenfalls erzählt würde. Danach geschähe dann der Meinungsaustausch wie über die zwei ersten, und endlich käme man zum Schluss, ein Naturphänomen sei nicht von der Hand zu weisen. Dann aber fände das Erschrecken Luisens keinen Platz. Auf dieses kommt es aber an und darauf, dass Friedrich seine Schwester mit einer vernünftigen Erklärung beruhigt. Was theoretisch an Hand der beiden ersten Geschichten demonstriert worden ist, wird jetzt in die Praxis umgesetzt. Die tatsächliche Bewährung wird gefordert und auch geleistet.

Nirgends wie hier tritt in den «Unterhaltungen» die enge Verknüpfung von Erzählungen und Rahmen so klar zu Tage. Ähnliches wird sich bei der eingelegten Novelle in den «Wahlverwandtschaften» und bei denjenigen im «Wilhelm Meister» zeigen. Es wird sogar geschehen, dass Figuren der Novellen später als Figuren des Romans erscheinen. Doch auch schon im «Werther» erzählt der Held seinem Freund Albert die Geschichte von einem Mädchen, das von der Liebe so ergriffen worden war, dass es, als der Liebhaber es verliess, zerbrach und sich selber den Tod gab. Werther erzählt im Grunde seine eigene Geschichte⁷. Das Grundverhältnis

ist hier wie überall das gleiche: Die eingelegte Erzählung dient immer dem Ganzen. An sich hat sie für Goethe keine Daseinsberechtigung. Was sollte auch, immer im klassischen Sinne gedacht, eine Episode wie diejenige mit dem Klopffgeist allein? «Nackt» ist sie zu nichts nütze: eine ausgefallene Begebenheit, über die es sich nicht lohnt, sich den Kopf zu zerbrechen. Doch sind dergleichen «disparateste Kleinigkeiten» wohl wert, gesammelt zu werden und zwar im Hinblick auf eine mögliche spätere Verwertung. Auf ihre *Erfindung* aber Mühe zu verwenden, wäre nicht rentabel; die meisten standen ja schon fertig zur Verfügung, sind doch mit Ausnahme der Ferdinandnovelle und des Märchens alle Stücke schon vor-erzählt.

Wenn man beim Drama von der Funktionalität der Teile spricht und damit die Tatsache meint, dass, wie etwa bei Kleist und Ibsen, jede Szene und jedes Motiv nur da sei, um etwas Kommendes vorzubereiten, und dass, wenn eine solche Szene oder ein solches Motiv fortfalle, ein Glied in der Entwicklungsreihe auf dieses Kommende hin fehle, so darf man in milderer Form auch bei den Goetheschen Novellen von einer Funktionalität auf ein grösseres Ganzes hin reden. Nur muss man sich dabei jederzeit vor Augen halten, dass diese Art der Funktionalität bei weitem nicht so streng ist wie bei den genannten Dichtern; es soll mit diesem Ausdruck nur das Eine gesagt werden: Die Erzählungen haben die stets gleiche Aufgabe, eine im Rahmen oder im Roman verfolgte Absicht zu unterstreichen. —

Nachdem die grundlegenden Dinge anhand der «Unterhaltungen» eingehend erörtert worden sind, dürfen die Untersuchungen über die restlichen Novellen Goethes etwas summarischer ausfallen. Es sei vorweggenommen, dass sich überall ein ähnliches Bild ergeben wird. Einzig mit der «Novelle», dem alleinstehenden Alterswerk, verhält es sich anders. Woran es liegt, dass Goethes Einstellung zur Novelle sich im Alter ändert, wird noch zu zeigen sein. Gleichzeitig wird auch der Grund sichtbar werden, weshalb er bis dahin Erzählungen stets in Zyklen fasst, weshalb er der Einzelnovelle keine Selbständigkeit verleiht und warum sie ihn als Einzelerrscheinung überhaupt nicht fesselt. Auf diese Frage ist bis jetzt noch keine Antwort gegeben worden, es ist erst gesagt worden, dass sie ihn als solche nicht interessiert.

3. Kapitel

Die guten Weiber

Das Kapitel über die «Unterhaltungen» könnte den Eindruck aufkommen lassen, es sei Goethe bei ihrer Abfassung darum gegangen, ein gewichtiges Werk, wenn auch an Umfang nicht allzu gross, zu schreiben. Dieser Eindruck kann entstehen, weil auf Gesamtziel und -sinn der «Ausgewanderten» — Festigung der menschlichen Gesellschaft durch Geistes- und Herzensbildung und durch aufopfernde Liebe — so viel Wert gelegt worden ist. Dieser Sinn und dieses Ziel sind unbestreitbar. Indessen darf man sich nicht darüber täuschen, dass die Geschichtenfolge mehr ein zufälliges Nebenprodukt als ein mit Ernst angegangenes Unternehmen ist. Goethe selbst äussert sich ganz eindeutig in dieser Richtung. Zu Beginn der Arbeit schreibt er, wie schon zitiert, an Schiller: «Zu den kleinen Erzählungen habe ich grosse Lust, nach der Last, die einem so ein Pseudo-Epos, als der Roman ist (Wilhelm Meister), auferlegt.» Nach der Last folgt die Ausspannung, der «leichte Nach-tisch», bei dem man sich «ausruhen» kann. Zwar fügt er noch am 3. März 1798 an: «Übrigens habe ich etwa ein halb Dutzend Märchen und Geschichten im Sinne, die ich, als den zweiten Teil der .Unterhaltungen' meiner Ausgewanderten, bearbeiten, dem Ganzen noch auf einen gewissen Fleck helfen und es alsdann in der Folge meiner Schriften herausgeben werde» (an Schiller). «Dem Ganzen auf einen gewissen Fleck helfen» zeigt wieder, wo Goethe das Hauptgewicht hingelegt wissen will. Indessen gesteht er nach 1803 in dem bereits bekannten Gespräch mit Riemer, dass er zwar eine Art von «1001 Nacht» beabsichtigt habe, zuletzt aber Gott dankte, «dass er bis an das Märchen kam». Und endlich heisst es in einem Brief an Schulz vom 10. Jan. 1829: «Hätt' es ihm (Schiller) nicht an Manuskript zu den .Horen' gefehlt, ich hätte die .Unterhaltungen der Ausgewanderten' nicht geschrieben.» Ein äusserer Umstand also war es, der die Erzählungen veranlasste: die Freundschaft mit Schiller, dem er den Wunsch nicht abschlagen mochte, am Gelingen der «Horen» mitzuwirken. Reine Gefälligkeit

war es also, der im Augenblick des Abschlusses der zur Last gewordenen «Lehrjahre» ein gewisser Spieltrieb, eine Lust nach leichter Beschäftigung entgegenkam. Verschiedene schon vorhandene Gedichte genügten nicht, die Lücken in den «Horen» auszufüllen. Da bot sich nun die günstige Gelegenheit, ein paar an sich belanglose Dinge, die ihm zu Ohren gekommen waren, «auf schickliche Weise» ins Publikum zu bringen. Genau das gleiche wird sehr viel später, nämlich anlässlich der Arbeit an den «Wanderjahren», geschehen. Vom 15. Mai 1831 berichtet Eckermann nämlich, dass ihm Goethe gesagt habe: «... und wir haben zugleich den Vorteil, durch dieses Vehikel (das Archiv Makariens) eine Masse sehr bedeutender Dinge schicklich in die Welt zu bringen.» Freilich, hier sind es sehr «bedeutende Dinge», so etwa das Gedicht «Vermächtnis» und die Verse auf Schillers Schädel, dort Belanglosigkeiten, doch haben auch diese bedeutenden Dinge mit dem Roman und seinem Fortgang nicht das Geringste zu tun. Es reute Goethe einfach, sie in den Schubladen zu lassen. So ähnlich mag es ihn vierzig Jahre früher gereut haben, die Gespenstergeschichten und pikanten Memoiren des Marschalls von Bassompierre nicht herauszugeben. Immerhin sollte es auf «schickliche Weise» geschehen, heisst es doch am 5. Dez. 1794: «Ich habe den Schlusstrich weggestrichen (zu der Einleitung der 'Unterhaltungen'), weil mir eingefallen ist, dass ich wohl noch auf eine schickliche Weise etwas anhängen könnte.» Und weiter: «Schreiben Sie (Schiller) mir nur durch den rückkehrenden Boten: ob Ihnen etwas von einer gespenstermässigen Mystifikations-Geschichte bekannt sei, welche vor vielen Jahren Mademoiselle Clairon begegnet sein soll? und ob vielleicht in irgend einem Journal das Märchen (allgemein für: Dichtung, Phantasiegebilde) schon abgedruckt sei? Wäre das nicht, so lieferte ich sie noch, und wir fingen so recht vom Unglaublichen an, welches uns sogleich ein unendliches Zutrauen erwerben würde.» Derart leicht, gleichsam aus dem Handgelenk, sind die «Unterhaltungen» entstanden. Das Schickliche lag nun darin, die verschiedenen Belanglosigkeiten so zu ordnen und zusammenzustellen, dass sie — im Verein — Träger eines Sinnes wurden. Das war ihre einzig mögliche Legitimation.

Noch leichter, noch gewichtsloser ist die Folge von Erzählungen, die unter dem Namen «Die guten Weiber» bekannt ist. 1823 schreibt Goethe darüber: «1800 ... wurden 'die guten Frauen', ein geselliger Scherz, geschrieben.» In Band 15 der Cottaschen Ausgabe war ein Wiederabdruck der «guten Weiber» anfänglich nicht mehr geplant, wenigstens fehlt die Dichtung in der vom 1. März 1826 datierten «Anzeige von Goethes sämtlichen Werken, vollständige Ausgabe letzter Hand». Das deutet darauf hin, dass Goethe

das Werklein verleugnen wollte, dass es ihm nicht wert erschien, der Nachwelt überliefert zu werden.

Trotz der Geringschätzung durch ihren Urheber verdienen es die «guten Weiber», dass man sich mit ihnen abgibt. Der erste Druck stammt aus dem Jahre 1800. Der volle Titel lautet: «Die guten Frauen, als Gegenbilder der bösen Weiber, auf den Kupfern des diesjährigen Damenalmanachs.» Sie erschienen in dem «Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1801», das mit dem genannten Almanach identisch ist. Herausgeber waren Huber, Lafontaine, Pfeffel und andere. Der Almanach erschien in der Cottaschen Buchhandlung in Tübingen. Der Anlass zu diesem Aufsatz war folgender:

Cotta hatte für das «Taschenbuch für Damen» eine Serie von Kupferstichen in Bereitschaft, die von den Künstlern Hess und Ramberg verfertigt worden waren. Noch vor der Drucklegung des Kalenders erfuhr Goethe anlässlich eines Besuches bei Cotta in Leipzig am 6. Mai 1800 von dem Plane. Die Kupfer wurden ihm vorgelegt, und es entwickelte sich ein Gespräch darüber. Am folgenden Tage wurde das Gespräch auf einem Spaziergang fortgeführt (Tagebucheintragung). Aus bestimmten Gründen gewann Goethe die Überzeugung, dass es von gutem wäre, wenn er die Bildchen mit einem kurzen Texte kommentierte.

Der eine Künstler, Hess, hat nämlich zunächst auf dem Titelpuffer Lucretia dargestellt, wie sie, mit häuslichen Arbeiten beschäftigt, im Kreise ihrer Dienerinnen von ihrem Gatten angetroffen wird. Sodann folgen sechs ebenfalls von Hess stammende Kupfer, die in je zwei Bildern in der Grösse des Taschenbuches die Freuden des Brautstandes, des Ehelebens und des Mutterglücks veranschaulichen. Bis hieher war Goethe durchaus einverstanden. Die sechs Kupfer Rambergs dagegen, die jetzt zwischen den Hess'schen eingeschaltet sind, zeigen in zwölf Bildern — je zwei auf einem Kupfer — lächerliche, alberne und unwürdige Auftritte des gesellschaftlichen, besonders aber des ehelichen Lebens⁸. Diese Rambergschen Kupfer erregten bei Goethe Anstoss. Anstoss zwar nicht in dem Sinne, dass er sie als unmoralisch und allzu übertrieben abgelehnt hätte. Dagegen spricht die Haltung Henriettes, einer der Damen der Rahmenhandlung, die sich ohne Zögern und mit mitreissendem Freimut gerade für die Karikaturen einsetzt: «Vortrefflich! rief sie, das heiss' ich nach dem Leben! ... Sie sind recht lustig, diese Kúpferchen, und besonders hübsch gestochen.»

Was Goethe vielmehr befürchtete, war, die negativen Bilder möchten, sofern sie ohne Begleittext herauskämen, die positiven überdecken, weil «jede üble Nachrede ... etwas unglaublich Reizendes» hat und weil «der unauslöschliche Eindruck des Ekelhaf-

ten» «uns in der Welt so oft verfolgt, uns manche gute Speise verdirbt und manchen guten Trunk vergällt»⁹, so dass ein mehreres in dieser Richtung verhütet werden müsse. Wieder geht es, wie in den «Unterhaltungen», nicht in erster Linie ums Erzählen. Die «guten Weiber» sollen vielmehr das Gegengewicht zu den «bösen Weibern» der Kupfer sein. Diesem Bemühen, den guten Ton, den gepflegten Geschmack, kurz: wie immer die Gesellschaftlichkeit zu erhalten, ist alles untertan.

In einem Klub, dessen Zweck nicht näher umschrieben ist, von dessen Gliedern jedoch gesagt wird, dass sie «meist gebildete, wenigstens mässige und leidliche Menschen» seien, kommt das Gespräch auf die von Sinklair, «einem Freund des Herausgebers» des Damenkalenders, mitgebrachten Illustrationen Rambergs. Das bietet zunächst den Anlass zu einem freundschaftlichen Streit über Wert und Unwert von Karikaturen. Während Henriette sie verteidigt und Amalia sie ablehnt, findet Seyton den befriedigenden Mittelweg. Er fragt, ob Bilder denn besser sein müssten als die Menschen, die sie hervorbringen. «Unser Geist scheint auch zwei Seiten zu haben, die ohne einander nicht bestehen können. Licht und Finsternis, Gutes und Böses, Hohes und Tiefes, Edles und Niedriges und noch so viel andere Gegensätze scheinen, nur in veränderten Proportionen, die Ingredienzien der menschlichen Natur zu sein, und wie kann ich einem Maler verdenken, wenn er einen Engel weiss, licht und schön gemalt hat, dass ihm einfällt, einen Teufel schwarz, finster und hässlich zu malen?» Danach folgt, dieses Thema ergänzend, eine kurze Kontroverse, worauf ohne näheren Zusammenhang mit dem Bisherigen die Rede auf die Hundeliebhaberei kommt, weil auf dem einen Bildchen die Afterliebe zu diesen Tieren gebrandmarkt wird. Nun ist es möglich, drei Geschichten einzuschieben, die von Hunden handeln und die unter einander teils Parallelen, teils Kontraste bilden. Bei der ersten geht es darum, dass die zurückgelassene Geliebte des auf Reisen weilenden Seyton durch die blosse Gegenwart eines Windspiels davor behütet wird, einem andern Liebhaber nachzugeben. Der Reiz der Geschichte und ihre Pointe folgen aber erst. Seyton, selber ein Mitglied des Klubs, hat die Geschichte seiner Verlobung erzählt. Seine Frau, die gleichfalls anwesend ist und wie gewohnt auch hier ihr Windspiel bei sich hat, ist «liebenswürdig, eine gute treue Gattin, die ganz das Vertrauen ihres Mannes genießt» und die sich glücklich fühlt, «dass sie ungehindert eine lebhaftere Sinnlichkeit heiter beschäftigen» darf, indem ihr Mann ihr einen Hausfreund erlaubt, da er wohl einsieht, dass seiner Frau «Lustbarkeit und Zerstreuung allein die Federkraft zu häuslichen Tugenden» geben. Wie nun die Geschichte zu Ende ist, nimmt sie, wie immer

mit Zustimmung des Gatten, den Arm ihres Freundes zu einem kurzen Spaziergang. Da ruft ihr Seyton nach: «Liebes Kind, nimm doch den Hund mit!» «Die ganze Gesellschaft lächelte, und er musste mitlächeln, als er es gewahr ward, wie dieses absichtslose Wort so artig passte und jedermann darüber eine stille Schadenfreude empfand.»

Wieder wird die enge Verknüpfung von eingelegter Erzählung und Rahmen deutlich. Die Erzählung allein wäre zwar ganz nett, aber ohne jede weitere Bedeutung. Sie wird indessen aufgewertet durch die lebenswürdige Szene im Klub selbst. Der Ehemann macht die Aufforderung, den Hund mitzunehmen, ohne jedes Misstrauen seiner Frau gegenüber, und diese wird — das ist gewiss, obschon es nicht ausdrücklich gesagt ist — dieses Vertrauen nicht missbrauchen. Also gehört sie zu den «guten Frauen», und damit ist der Zweck, ein Gegengewicht zu den bösen Weibern der Kupfer zu schaffen, in diesem Falle schon erreicht.

Sinklair, als Freund des Herausgebers, muss nun natürlich seinerseits eine Hundegeschichte erzählen, wo der Einfluss dieses Tieres auf eine Herzensverbindung zerstörend wirkt. Seine Geschichte *muss* negativ sein, weil er sonst gegen seine eigenen Interessen und gegen diejenigen des Herausgebers verstiesse. Er muss ja die Herausgabe der Kupfer, auch der bissigen, rechtfertigen. Die dritte Geschichte, diejenige vom Löwenhündchen, wird von Armidoro erzählt, von dem es sich am Schlusse herausstellt, dass er die ganze Unterhaltung heimlich zu Papier gebracht hat. Auch sie geht zwar ungünstig aus, doch bleibt der Verdacht, dass der Frau Ferrands Unrecht getan wird. Es ist geradezu die Unbeherrschtheit des Mannes, seine überrasche Folgerung, seine Frau habe sich mit einem früheren Freunde eingelassen, sein Abstellen auf den blossen Schein, der die unglücklichen Zustände herbeiführt. Auch wenn für die Unschuld der Frau kein Wort verloren wird, so spricht doch wenigstens ihre vollkommen unbefangene und unschuldige Antwort auf die Frage nach der Herkunft des Hundes für ihre Arglosigkeit. Dann wäre sie ebenfalls eines der «guten Weiber», die ihr unverdientes Los mit Haltung zu tragen weiss.

Anschliessend gewinnt wieder die Rahmenhandlung die Oberhand. Eine schriftstellernde Dame stösst zur Gesellschaft, und es entspinnt sich ein Gespräch darüber, ob ein witziges Bild für sich allein wirken könne oder ob es eines Textes bedürfe. Schliesslich aber verlangt der Herausgeber ja schriftliche Erklärungen, und so wird dafür gestimmt, dass den hassenswerten Bildern sogleich das Lebenswürdige schriftlich entgegengestellt werde, «Szenen einer gesunden Natur, die sich ruhig entwickelt, einer zweckmässigen Bildung, eines treuen Ausdauerns, eines gefühlten Strebens

nach Wert und Schönheit». Hier spricht der klassische Goethe, der darauf bedacht ist, das Gesunde dem Kranken, die Natur der Unnatur gegenüberzustellen. Doch er weiss auch, dass Gut und Böse, Hell und Dunkel nie scharf getrennt sind oder gar rein vorkommen. Schon einmal hat er dieses Wissen durch Seyton aussprechen lassen. Nun lässt er ihn dies wiederholen. Nachdem nämlich eine Geschichte erzählt worden ist, worin eine Frau ihre Neigung zum Hausfreund aus alter Gewohnheit ihrem Tagebuch anvertraut, dieses von ihrem Gatten gelesen und der drohende Ehebruch noch rechtzeitig verhindert wird, meint Henriette: «Es sollte doch die Rede von guten Weibern sein, und eh man sichs versieht, wird wieder von solchen gesprochen, die wenigstens nicht die besten sind». Darauf antwortet Seyton: «Warum denn immer böse und gut! Müssen wir nicht mit uns selbst, so wie mit andern vorlieb nehmen, wie die Natur uns hat hervorbringen mögen und wie sich jeder allenfalls durch eine mögliche Bildung besser zieht?» Sinklair stimmt ihm zu, indem er «wo nicht von vortrefflichen, doch gewiss von guten Frauen» spricht, «um diese bösen Weiber zu balancieren».

Amalia wünscht nun, «dass man solche Fälle zusammentrage, da eine Frau das Haus innen erhält, wo nicht gar erschafft». Worauf unverzüglich die Erzählung von der klugen Wirtsfrau folgt, die mit Hilfe eines Leuchters ihrem in Finanzdingen sorglosen Manne soviel Geld entwendet, dass sie ihm zu einem späteren Zeitpunkt aus pekuniärer Verlegenheit heraushelfen kann und damit den Grund zum späteren Wohlstand legt.

Sinklair fügt dieser von Seyton vorgetragenen Geschichte hinzu: «Also ging alle diese Sorgfalt, Liebe und Treue (der Wirtsfrau) doch zuletzt auf Herrschaft hinaus. Ich möchte doch wissen, inwiefern man recht hat, wenn man die Frauen überhaupt für so herrschsüchtig hält», was natürlich zur Erörterung dieser Frage führt. Eulalie, die Schriftstellerin, versucht eine Definition: «... denn was heisst herrschen anderes, in dem Sinne, wie es hier gebraucht wird, als auf seine eigene Weise ungehindert tätig zu sein, seines Daseins möglichst geniessen zu können?» Zwei Seiten lang wird über dieses Thema gehandelt; dann kommt die Rede auf die Schälke, womit in der Schweiz Frauen gemeint seien, die durch Verneinen herrschen. «Wer aus Charakter oder Maxime beharrlich verneint, hat eine grössere Gewalt, als man denkt». Das gibt Gelegenheit, auf Lavaters Lehre von den Physiognomien und auf Erinnerungen und Erfahrungen Sinklairs aus der Schweiz zu sprechen zu kommen. Sinklair enthüllt sich in diesem Augenblick als Goethe selbst.

Nun schliesst der Abend bald. Sinklair bekennt, dass seine Absicht nicht erreicht sei, jemand von der Gesellschaft dazu zu bewegen, den Text zu den Kalenderkupfern zu verfassen. «Anstatt dessen schelten, vernichten Sie mir diese Blättchen, und ich gehe fast ohne Kupfer so wie ohne Erklärung weg.» Doch nun stellt sich eben heraus, dass Armidoro heimlich Protokoll geführt hat, so dass Sinklairs Absicht doch noch erreicht ist.

Der Gang des Aufsatzes «Die guten Weiber» ist deshalb so sorgsam nachgezeichnet worden, weil das Verhältnis von Rahmen und Erzählungen beleuchtet werden sollte. Wir haben uns nämlich nie gezwungen gesehen, etwas, das uns wichtig schien, aus den eingelegten Geschichten zu zitieren. Vielmehr stammen alle Zitate ausschliesslich aus dem Rahmen. Im Rahmen steckt die Hauptsache; er ist der Ort, wo die Anliegen Goethes zur Sprache kommen. Die Lage war so, dass durch zwölf nicht sehr glückliche Karikaturen der gute Ton verletzt zu werden drohte. Nun galt es, dem vorzubeugen, ohne aber die Bildchen zu opfern. Ihre Opferung wäre freilich der bequemste Ausweg gewesen, doch er entsprach Goethes Wesen nicht. «Licht und Finsternis», «Edles und Niedriges», beides erst macht ja das Leben aus. Darum auch die Frauenfiguren in den Geschichten, die nicht unbedingt als Vorbilder gelten können. Nicht Schwarz-Weiss-Malerei tut not — zu der hätten die Kupfer ohne Text nämlich verleitet —, sondern objektive Darstellung beider Hälften und damit Anregung zur Bildung eines eigenen Urteils. Kampf dem oberflächlichen und schnellen Urteilen einerseits und Förderung einer objektiven Betrachtungsweise anderseits, das scheint uns der tiefere Sinn der «guten Weiber» zu sein.

So durfte Goethe, obschon er mit nur geringer Freude an die Arbeit gegangen und obschon er mit der Ausführung nicht sonderlich zufrieden war, doch wenigstens im Bewusstsein, den Hauptzweck einigermassen erreicht zu haben, am 9. Juli 1800 an Cotta schreiben: «Sie erhalten, wertester Herr Cotta, in der Beilage den kleinen Aufsatz über die Kupfer. Ich hätte gewünscht, dass derselbe heiterer, geistreicher und unterhaltender geworden wäre, indessen lässt sich eine Ausführung nicht, wie man wünscht, leisten, wenn die Arbeit zu einer bestimmten Zeit fertig sein soll. Möge, diese sei auch geraten wie sie will, wenigstens der Zweck erreicht werden, den unangenehmen Eindruck der Kupfer einigermassen abzustumpfen.» Und wie dann die ersten Exemplare des Almanachs erscheinen, schreibt Goethe wiederum an Cotta (16. Sept. 1800): «Die Einrichtung des Damenkalenders scheint mir sehr günstig. Sie haben von vorn herein (das heisst: zuerst, am Anfang) nächst der Lucretia, die hübschen Paare, das Ring Anstecken, Brüstlein Betasten, lüsternes Agacieren, und besonders das Kind in der Wiege,

lauter Gegenstände, woran sich tugendhafte Gemüter, in Ehren, so gern ergötzen, glücklich zusammengestellt, so dass man der Mitte wohl die Karikaturen, mit Dialog untermischt, verzeihen kann.» Selbst Schiller brachte es über sich, dem Damenkalender «das beste Glück» zu wünschen (25. Sept. 1800), nachdem er sich kurz vorher bei Goethe über «diese jämmerliche Damenschriftstellerei und Buchhändler-Armseligkeit unseres Freundes» (Cotta) beschwert hatte.

«Den unangenehmen Eindruck der Kupfer einigermaßen abzustumpfen», dazu hätte es nicht einmal des ganzen Aufsatzes bedurft. Der Rahmen allein hätte genügt und zwar in noch weit höherem Masse genügt als derjenige der «Unterhaltungen», da in ihm ja alles Wesentliche angetönt wird. Aber es wäre, ähnlich wie in den «Unterhaltungen», dabei nur eine trockene Predigt herausgekommen. Die eingelegten Novelletten sind Fermente, die dem Ganzen Leben geben. An sich bedeuten sie nichts, aber es lassen sich wunderbar leicht Gespräche, Gedanken, Meinungen an sie anknüpfen, die ohne das Dasein der Novelletten mühsam begründet werden müssten.

4. Kapitel

Entstehung von «Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahren» und der «Wahlverwandtschaften»

Wenn man Goethes Grundverhältnis zur Erzählung mittlerer Länge nachgehen will, so darf man seine Romane nicht beiseite lassen. Verfolgt man, wie er an diesen umfangreichen Werken gearbeitet hat, so tut man einen tiefen Blick nicht nur in seinen Schaffensvorgang, sondern auch in sein Wesen. Oder: Der Blick in seine Arbeitsweise bestätigt, was Interpretation und Stilkritik schon zu Tage gefördert haben.

Den «Lehrjahren» ist «Wilhelm Meisters theatralische Sendung» vorangegangen. Der Roman wurde nicht veröffentlicht. Seine Anfänge gehen bis ins Jahr 1775 zurück. Die «Lehrjahre» entstehen unter weitgehender Benutzung der «Theatralischen Sendung» von 1794 bis 1796. Es bestehen wesentliche Unterschiede zwischen dem Vorgänger und dem ausgearbeiteten Werk. So schildert der Vorläufer vorab die Situation des deutschen Theaters um die Mitte des 18. Jahrhunderts, in welchem Rahmen das Werden eines deutschen Shakespeares — Wilhelms — gezeigt werden soll. Dabei fragt es sich allerdings, ob die Darstellung ernst oder ironisch gemeint ist. In den «Lehrjahren» hingegen steht das Theater nicht mehr so sehr im Vordergrund. Die «Theatralische Sendung» stellt besondere Zufälligkeiten dar; die «Lehrjahre» jedoch bringen die Aussöhnung mit dem Allgemeinen. Das allgemein Bedeutende ist jetzt die Idee von der Bildung des Menschen. Schon leuchtet überall der Gedanke an die Metamorphose auf. Die Idee vom organischen Wachstum ist es, die die Entwicklung Meisters bestimmt. Die Idee des organischen Wachstums macht Goethe aber auch zum Dramatiker unfähig. Das dramatische Bühnenstück mit seinem strengen, auf ein Ziel hin gerichteten Aufbau ist der grösste Gegensatz zum Werden, wie eine Pflanze wird. Im Drama eilt der Geist dem Geschehen voraus. Bei Goethe indessen entsteht er erst als Blüte aus dem Dasein.

Dieses Wachstum ist in vielen Aufzeichnungen und Briefstellen während der Arbeit an den «Lehrjahren» spürbar. Am 25. Juni 1796

geht von Weimar ein Brief an Schiller ab, worin es heisst: «... und doch weiss ich kaum, was zu tun ist, denn die Ansprüche, die dieses Buch (Lehrjahre) an mich macht, sind unendlich... Das Manuskript ist mir unter den Händen gewachsen, und überhaupt hätte ich, wenn ich in der Darstellung hätte wollen weitläufiger sein, ganz bequem aus dem letzten Bande zwei Bände machen können.» Doch vor Beginn der Arbeit an der endgültigen Fassung, zu einer Zeit, da die «Theatralische Sendung» noch im Vordergrund stand, hiess es (27. Dez. 1783 an Knebel): «Ich fahre nun fort und will sehen, ob ich das Werklein (Wilhelm Meister) zu Ende schreibe.» Und wenig später, am 14. Juni 1784, schrieb Goethe an Frau von Stein: «Ich habe Liebe zu dem Werklein, weil ich denke, es macht Dir Freude.» Das «Werklein», das darum zu Ende geschrieben sein will, weil es jemandem Freude macht, wächst sich zu einem Riesen aus, dessen Ansprüche kaum mehr zu befriedigen sind. Am Ende vermag man sich nicht mehr zu freuen, so sehr hat das Werk am Lebendigen gezehrt. «Hier schicke ich endlich das grosse Werk und kann mich kaum freuen, dass es so weit ist, denn von einem so langen Wege kommt man immer ermüdet an» (an Schiller, 26. Juni 1796). So geht es Goethe mit der Mehrzahl seiner erzählenden Werke: vorerst wird die Aufgabe als gering betrachtet. Das Ziel scheint nahe und leicht zu erreichen. Dann aber, je mehr die Arbeit fortschreitet, rückt das Ziel weiter weg, kommen immer neue Einfälle, öffnen sich immer neue Horizonte. Welt geht auf.

Bekannt ist in dieser Hinsicht das Beispiel der «Wahlverwandtschaften». Sie waren ursprünglich als kleine Erzählung geplant, die in die «Wanderjahre» eingelegt werden sollte. Goethes Tagebuch sagt am 11. April 1808 darüber: «An den kleinen Erzählungen schematisiert, besonders in den ‚Wahlverwandtschaften‘ und ‚dem Mann von fünfzig Jahren‘». In den Tages- und Jahresheften 1807, die im Dezember 1822 oder Januar 1823 geschrieben sind, heisst es über Planung, Entstehung und Wachstum: «Die kleinen Erzählungen (Neue Melusine, Mann von fünfzig Jahren, die pilgernde Törlin) beschäftigten mich in heiteren Stunden, und auch die ‚Wahlverwandtschaften‘ sollten in der Art kurz behandelt werden. Allein sie dehnten sich bald aus; der *Stoff war allzu bedeutend* und zu tief in mir gewurzelt, als dass ich ihn *auf eine so leichte Weise* hätte beseitigen können... Schon vor einigen Jahren war der Hauptgedanke gefasst, nur die Ausführung erweiterte, vermannigfaltigte sich immerfort und drohte die Kunstgrenze zu überschreiten».

Die Ausführung erweitert sich, weil der Stoff allzu bedeutend ist. Auf eine so leichte Weise, wie die Behandlung in einer Novelle es

wäre, lässt sich der Stoff nicht «beseitigen». Er lässt sich auch darum nicht beseitigen, weil er allzu tief in Goethe eingewurzelt ist. Deshalb eignet er sich auch nicht zur Bearbeitung in «heiteren Stunden», als Ablenkung; er fordert vielmehr den vollen Einsatz. Eine Novelle kommt also nicht in Frage, sobald einmal das Thema eine gewisse Bedeutung erreicht, und zweitens, sobald ein unmittelbares persönliches Interesse am Thema vorhanden ist. Diese beiden Bedingungen stehen auch unter einander in einem Kausalverhältnis, und zwar ist die zuerst genannte Bedingung die Folge der zweiten. Sobald sich Goethe nämlich für eine Einzelercheinung, sei es des menschlichen Daseins oder der Natur im weitesten Sinne, eingehend interessiert, sobald ihn eine solche Einzelercheinung mehr dünkt als ein Kuriosum, das einer ernsthaften Betrachtung gar nicht wert wäre, so beginnt er, sie in grösseren Zusammenhängen zu sehen. Das Interesse geht danach, wie ein solches Phänomen in die übrige Welt eingeordnet sei, was für Beziehungen und was für Wechselwirkungen zwischen ihm und der Umwelt herrschen. Goethe kann sich im Grunde nichts isoliert, gleichsam im luftleeren Raum vorstellen. Auf dem Hintergrunde der Idee vom organischen Wachstum ist der beschränkte Blick auf eine isolierte Erscheinung sinnlos. Eine Momentaufnahme kann unmöglich das Wesen eines sich bewegenden Festzuges wiedergeben. Sie bleibt ein an sich vielleicht recht interessanter *Ausschnitt*.

Die Novelle ist für Goethe eine solche «Momentaufnahme», ein Ausschnitt, der eng begrenzt ist. Aus dem sinnvollen Zusammenhang des sich entwickelnden Lebens stantzt die Novelle gleichsam ein Stück heraus. Oder sie ist wie ein rascher Blick durch das Schlüsselloch in einen weiten Saal, der von wogendem Leben erfüllt ist. Etwas wird gesehen, doch nicht alles: was links und rechts vom Bildausschnitt liegt, bleibt unbekannt. Und doch ist vielleicht die Szene, die sich dem spähenden Auge bietet, erst verständlich und sinnvoll, wenn gerade das, was der Blick nicht erreicht, bekannt wäre.

Um aber alles zu erfahren, was im Saale vor sich geht — sofern dieser Wunsch überhaupt besteht —, gibt es zwei Wege. Entweder öffnet man die Tür und tritt in den Saal, schaut sich um und gewinnt so Übersicht: das ist der Weg des Romans. Oder man schleicht um den Saal herum, entdeckt da ein weiteres Schlüsselloch und dort noch eines und sucht nun die einzelnen Bildausschnitte zu einem sinnvollen Ganzen zusammenzusetzen. Das ist der Weg der Rahmenerzählung mit mehreren unter einander und mit dem Rahmen verbundenen eingelegten Stücken.

Vergleiche sind immer grob. Aber es lässt sich wohl sagen, dass Goethe in den «Unterhaltungen» und auch in den «Guten Weibern»

den zweiten, in den «Wahlverwandtschaften» den ersten Weg eingeschlagen hat. Was er vorerst nur durchs Schlüsselloch gesehen, fesselt ihn allmählich derart, dass er die Tür aufreisst und mitten in das Geschehen hineintritt. Dadurch wird die kleine Form Novelle gesprengt. Sie vermag diese Fülle nicht zu fassen. Was sie aber kann, ist, bezeichnend sein, hindeutend, bedeutend. In diesem Sinne ist die in die «Wahlverwandtschaften» eingelegte Novelle von den wunderlichen Nachbarskindern bedeutend. Man steht mit ihr an einem Angelpunkte des Romans. Die innige Verbundenheit mit diesem geht aus dem Schluss des 9. Kapitels des 2. Teils und aus dem Anfang des nachfolgenden 11. Kapitels hervor. Die Erzählung von den Nachbarskindern erhellt das Grundthema der verhängnisvollen Wahlverwandtschaften vom Echten und Richtigen her. Hier ist in dem einzigen Augenblick einer richtigen Tat der Lebenssinn der echten Wahlverwandtschaft zusammengekommen, der im Roman bei getrübttem Instinkt und gelockertem Gesellschaftsethos sich bis zur Schuld verirrt¹⁰. Was besonders wichtig ist, der Kontrast des Richtigen und des Falschen, wird durch die besondere Form besonders hervorgehoben. Die eingelegte Novelle dient dazu, zusammenzufassen. Es ist kein Zufall, dass das Verbum «dienen» immer wieder gebraucht wird, wenn von der Goetheschen Novelle die Rede ist. Sie *dient* tatsächlich; sie ist Dienerin, nicht selbständiges Gebilde; sie ist auf einen Zweck hin angelegt, auf einen Zweck hin eingesetzt, und mit dem Fortfall dieses Zweckes verliert sie ihre Berechtigung. Die «Nachbarskinder» mögen von der Linie des Vordergrundgeschehens aus betrachtet eine blosse Episode sein — und sie sind es, sobald sie aus dem Roman herausgelöst werden —; vom Gesamtgeschehen her aber erscheinen sie als ein Schlaglicht, als der Akzent auf der entscheidenden Stelle.

Paul Ernst sagt in seinem Vorwort zu «Goethes Novellen und Märchen», dass «sie fast alle in grössere Werke eingefügt sind, und zwar bekanntlich oft recht mechanisch.» Der Verlag¹¹ habe diese Novellen nun wieder herausgelöst und reiche sie dem Leser in ihrer vollen Reinheit dar. Nach all dem bisher Gesagten sieht man sich angesichts einer solchen Äusserung gezwungen, von einer Verkennung der Goetheschen Novellen sondergleichen zu sprechen. Sie sind alles andere als mechanisch eingefügt. Von ihrer Reinheit zu reden, sobald sie herausgelöst seien, verstösst gegen die Einsicht, dass Goethe sie als Einzelstücke überhaupt nie geschrieben hätte. Deshalb ist es auch verfehlt, zu vermuten, wie das Paul Ernst tut, dass die «Wahlverwandtschaften» darum aus einer Novelle zu einem Roman geworden seien, weil Goethe den fruchtbaren Moment nicht gefunden habe, in welchem sich das Schick-

sal der Personen entscheiden müsse. Vielmehr ist das Thema an sich zu gewaltig, als dass es auf beschränktem Raum — und nur solchen bietet eine Erzählung mittlerer Länge — befriedigend behandelt werden könnte. Selbst wenn man den Sinn der «Wahlverwandtschaften» noch so oberflächlich ausdrückt, indem man sagt, es handle sich um die Überwindung der Natur durch das Sittliche, so geht hinter dieser Formel eine ganz andere Tiefe auf, als wenn Goethe etwa von der «scherzhaften Dichtung einer Novelle» berichtet, eine Dame darstellend, «die, um ihre langweiligen Ver ehrer los zu werden, eine Reise macht, aber immer unterwegs, eben da sie eine neue Eroberung zu machen im Begriff ist, von einem alten Freunde nach dem andern gestört wird» (Tagebuch, 13. Juni 1824). Hier handelt es sich um eine amüsante Episode, die keine Ansprüche stellt; dort werden letzte menschliche Tiefen aufgedeckt, und es geht um letzte Entscheidungen. Man mag dem entgegenhalten, dass es auch der Prokuratornovelle um eine sittliche Entscheidung geht, ja dass sogar eine gewisse Parallele zwischen dieser und den «Wahlverwandtschaften» bestehe, indem in beiden die Unantastbarkeit der Ehe zum Thema gewählt sei. Der grosse Unterschied besteht nicht etwa darin, dass die Prokuratornovelle als «geselliger Scherz» aufgezogen, die «Wahlverwandtschaften» hingegen mit allem nötigen Ernst entwickelt sind. Der Unterschied liegt vielmehr darin, dass wir es bei jener mit einer ausgefallenen Besonderheit zu tun haben, die zwar moralisch ist, die aber von vorn herein einzig auf das *Geschehen* ausgerichtet ist und auch nur durch dieses wirkt, ohne irgendwelche Vertiefung zu benötigen. Das rein *äusserliche* Faktum der Fastenkur, die der Prokurator der schönen Daheimgelassenen auferlegt, bewahrt diese davor, den Forderungen der Natur nachzugeben. Andererseits ist es in den «Wahlverwandtschaften» gerade nicht das erzählbare Geschehen, das die Wirkung ausmacht. Das Wesen der Erzählung liegt u. a. gerade darin, dass sie erzählt und zwar leicht erzählt werden kann, womöglich auf einen Sitz¹². Erzählbar aber ist nur das Geschehen und zwar das Ereignis-Geschehen. In einer Novelle «bleibt kein Raum für grosse Beschreibungen und Episoden und Bilder von der Welt. Die Novelle ist im Grunde nicht rein episch, sie verweilt nicht mit Liebe bei jedem Schritt, sondern nähert sich mit ihrer Konzentrierung auf das Ereignis und ihrer zeitlichen Gespanntheit dem Dramatischen» (Kayser, 356/357).

Die «Wahlverwandtschaften» können in dem Sinne unmöglich nacherzählt werden. Das reine Berichten des Inhalts vermittelt nur wenig von ihrem Gehalt. Die Prokuratornovelle ist aber, sobald sie berichtet ist, auch schon erschöpft. Weil nun Goethe als vorwiegend epischer Geist jederzeit Fülle und Tiefe einer Welt, Weltge-

halt erstrebt, wachsen sich ihm die Themen, die auch nur eine Spur von solcher Weltfülle in sich bergen, zu Romanen aus. Dieses Streben nach Weltgehalt hängt auch damit zusammen, dass Goethe jede Einseitigkeit vermeiden will. Das ist seine Art von Realismus. Wer in seiner Welt-Erfahrung empirisch verfährt, also Erfahrungen sammelt, indem er einen Raum möglichst vollständig abschreitet, bevor er sich über diesen Raum auch nur äussert, der wird seine Erfahrung auch dichterisch in einem angemessenen Raume entfalten. Dieser Raum kann nicht klein sein. Wer den Blick geweitet hat, verengt ihn nicht wieder. Bei der Novelle tritt aber eine Verengung des Blickfeldes ein. So schreibt Kayser in seinem «Sprachlichen Kunstwerk» auf Seite 187. das Epos werte die Fülle und Tiefe einer Welt aus, und auch der Roman sei durch solchen Weltgehalt gekennzeichnet. Demgegenüber blende die Novelle sehr stark ab und zeige sich, wie das Drama, in erster Linie an der Längsspannung, an dem Verlauf einer Begebenheit interessiert.

Abblendung aber ist Goethes Sache nicht, im Gegenteil. Wir haben gesehen, dass er selbst solche «Belanglosigkeiten» wie die Erzählungen in den «Unterhaltungen» und den «Guten Weibern» in ein grösseres Blickfeld zu ziehen trachtet. Der Wunsch nach Erweiterung des Blickes, nach möglichst totaler Welterfassung hat ihn ja schliesslich zum «Faust» getrieben. Ein Menschheitsbuch, in dem alles und jedes dargestellt wird, muss die künstlerischen Grenzen zwangsläufig sprengen. Daher der Mangel an Straffheit des «Faust», daher seine den dramatischen Forderungen Hohn sprechende Formlosigkeit. Daher auch das Zerfallen der «Wanderjahre» gegen den Schluss hin. Dass es in erster Linie um das «Sammeln von Welt» geht, erhellt aus vielen Äusserungen Goethes selbst. Oft werden Dinge, die mit einem Werk unmittelbar nicht das Geringste zu tun haben, in dieses hineingenommen, nur um den Reichtum der Welt vor dem Leser ausbreiten zu können. So sagt Goethe noch 1831 zu Eckermann: «In diesen Paketen werden Sie verschiedene bisher ungedruckte Schriften finden, Aussprüche über Naturforschung, Kunst, Literatur und Leben, alles durcheinander. Wie wäre es nun, wenn Sie davon sechs bis acht gedruckte Bogen zusammenredigierten, um damit vorläufig die Lücken der ‚Wanderjahre‘ zu füllen. Genau genommen gehört es zwar nicht dahin, allein es lässt sich damit rechtfertigen, dass bei Makarien von einem Archiv gesprochen wird, worin sich dergleichen Einzelheiten befinden. Wir kommen dadurch für den Augenblick über eine grosse Verlegenheit hinaus und haben zugleich den Vorteil, durch dieses Vehikel eine Masse sehr bedeutender Dinge schicklich in die Welt zu bringen.» Natürlich gewinnt durch dieses Archiv auch Makarie an Tiefe, doch ist das nur eine willkommene Nebenwir-

kung. Hauptabsicht bleibt, möglichst viel «schicklich» mitzuteilen. Ähnlich verhält es sich auch mit Ottiliens Tagebuch in den «Wahlverwandschaften».

Noch stärker als die «Wahlverwandschaften» sind die «Lehr- und Wanderjahre», vornehmlich die letzteren, ausgesprochene Raumromane. Die Gestalt Wilhelms und seine Geschichte sind untergeordnet. Das Mosaikhafte, die Addition herrscht vor, und sie ist ganz natürlich aus dem echt epischen Zusammenfügen der Welt zu erklären. Der Epiker sieht nicht alles aufs Mal; er muss sich seine Ansicht von der Welt erst allmählich erwerben. Darin liegt jedoch die Gefahr des Kein-Ende-Finden-Könnens. Solange noch Erfahrung gesammelt wird, solange Steinchen um Steinchen ins Mosaik eingeführt wird, solange ist auch der Epiker und mit ihm sein Held unterwegs. «Die echten epischen Erzähler, die sich an der Fülle der Welt und ihrer Vorkommnisse begeistern, sperren sich von Natur aus gegen die Einengung durch eine übergreifende, für Anfang, Mitte und Ende sorgende Form» (Kayser, S. 365). Romane ohne solche sorgende Form nennt man pikarisch. Das Aneinanderreihen von Episoden ist ihr Strukturprinzip. Der pikarische Gehalt im «Meister» darf nicht übersehen werden; immerhin ist die pikarische Erzählweise hier wesentlich aufgewertet. Im «Simplizissimus» oder «Gil Blas», ja auch noch im «Till Eulenspiegel» ist der Faden, an dem die Episoden aufgereiht sind, einzig der immer gleiche Name des Helden¹³. Dieser entwickelt sich nicht; er bleibt ständig gleich. Deshalb tritt er auch als Gestalt dem Leser kaum je plastisch vor die Augen. Wilhelm hingegen macht eine Entwicklung durch, wenn auch nicht so entschieden, wie es ihm Schiller nachgesagt hat. Aber man spürt es ihm dennoch an, dass er oft nur zum Anlass genommen wird für die Schilderung eines besonderen Goetheschen Anliegens. Dem Autor selbst ist es nicht immer wohl dabei: der plötzliche Entschluss, die «Wanderjahre» zu beenden, bannt die Gefahr, dass sie sich ins Unendliche auswachsen. Aber auch schon sehr viel früher ist sich Goethe der Gefahren seiner Neigung zum Pikarischen bewusst. Während der Arbeit an den «Lehrjahren» schon klagt er Schiller: «Mein Roman gleicht indessen einem Strickstrumpf, der bei langsamer Arbeit schmutzig wird.»

Die vollkommene Aufgeschlossenheit, die in den Romanen Goethes zum Ausdruck kommt, duldet ihrer Natur nach keine willkürliche Zielsetzung. Der Dichter beginnt mit einer lediglich ganz allgemeinen Vorstellung von dem, was gesagt werden soll. Eine Novelle kann nicht auf diese Art begonnen werden. Beim Roman leuchtet die Idee, welche das Werk tragen soll, nur wie ein Leitfeuer voran. Der Weg geht, wenn auch mit vielen Windungen, schliesslich

doch auf dieses Ziel zu. Dabei wird der ganze Weg gemacht, Schritt für Schritt, und einem jeden dieser Schritte wird volle Aufmerksamkeit zuteil. Dadurch ist Übereilung ausgeschlossen. Übereilung entsteht aus der Geringschätzung des Weges; der Geist fliegt dem Leben voraus und wird so zu seinem Widersacher. Der Epiker lässt sein Werk erdauern. Während das Wesen des Dramatischen Eile ist, ist das Wesen des Epischen Ruhe, Ruhe, die freilich nicht Stillstand bedeutet. «Es gibt vortreffliche Menschen», sagt Goethe am 28. Febr. 1824 zu Eckermann, «die nichts aus dem Stegreife, nichts obenhin zu tun vermögen, sondern deren Natur es verlangt, ihre jedesmaligen Gegenstände mit Ruhe tief zu durchdringen. Solche Talente machen uns oft ungeduldig, indem man selten von ihnen erlangt, was man augenblicklich wünscht; allein auf diesem Wege wird das Höchste geleistet.» Dem stellt er die Manieristen gegenüber: «Die Manier will immer fertig sein und hat keinen Genuss an der Arbeit. Das echte, wahrhaft grosse Talent aber findet sein höchstes Glück in der Ausführung.»

Doch nicht nur die Manier will immer fertig sein, sondern auch die Novelle, indem sie nämlich auf die Pointe zustrebt. Es fällt nun leicht einzusehen, dass die Novelle Goethe gar nicht liegen kann. Man darf wohl sagen, dass es kaum eine Gattung gibt, die seinem Wesen so wenig entspricht wie die Novelle. Sie liefert Beispiele; mit Beispielen ist die Fülle der Welt jedoch nicht dargetan.

5. Kapitel

Novelle und Klassik

Im Vorwort zu seiner «Geschichte des Romans und der Novelle» stellt Borchardt die letztere als Produkt hauptsächlich klassizistischer Zeiten hin. Demgegenüber ordnet er den Roman vorwiegend romantischen Epochen zu. Nun ist es aber auffällig, dass die Novelle zur Zeit des deutschen Idealismus bei den eigentlichen Klassikern ganz peripher bleibt, während sie bei den Romantikern gegen das Zentrum des Interesses rückt. Wie Borchardt zu seiner These gelangt, sagt er selber: «Es liegt an sich nahe, nach meiner Beschreibung der *Formen* von Roman und Novelle den Roman als Produkt romantischer, die Novelle als Erzeugnis klassizistischer Perioden anzusehen.» Die Formen sind ihm also ausschlaggebend. Wir haben schon in der Einleitung zu zeigen versucht, dass die Form nicht entscheiden kann. Die Form der Novelle ist durchaus zeitbedingt; sie wechselt mit den Epochen. Es gibt sowohl eine Novelle der Aufklärung, eine klassische, eine romantische Novelle als auch eine realistische und naturalistische. Eine jede Zeit sieht in der Novelle Möglichkeiten, die ihr besonders zusagen. Freilich ist es unabweislich, dass die Novelle zu gewissen Zeiten stärker hervortritt als in andern. Wenn eine gewisse Geisteshaltung einzelne Aspekte der Novelle für «abbauwürdig» ansieht, so betrachtet eine andere diese gleichen Aspekte vielleicht als ihren eigenen Intentionen zuwiderlaufend. Die Novelle ist da, zu allen Zeiten da; der Dichter stellt je nach seinem Standpunkt Forderungen, Bedingungen an sie. Diejenigen des Klassikers werden nun eben klassisch sein.

So heisst es in den «Unterhaltungen»: «Die Geschichten sollen sich der Einheit des Gedichtes nähern» und nicht als «rhapsodische Rätsel, die den Geschmack immer tiefer verderben», vorgetragen werden. Hier spricht gewiss der Klassiker, der einen einfachen und klaren Aufbau, eine «vernünftige Folge» der Ereignisse verlangt. «Geben Sie uns eine Geschichte von wenig Personen und Begebenheiten!», welch typische Forderung des klassischen Goethe, wenn

wir etwa an «Iphigenie», «Tasso» und «Hermann und Dorothea» im Gegensatz zum «Götz» denken.

Freilich gelten diese Forderungen der klassischen Ästhetik nicht nur für die Novelle, sondern für alle Dichtungsarten. Indessen sind sie nicht viel mehr als ein höchst erstrebenswertes Ziel. In vielen Fällen hat Goethe dieses Ziel nicht erreicht. Dem alten Manne ist es nur noch in der «Novelle» gelungen, das Ideal zu verwirklichen. Doch noch weitere Forderungen stellt der Klassiker an die Novelle. Sie soll den Einzelfall zu allgemeiner Bedeutung und Gültigkeit steigern können, so dass man sagen darf: «So ist der Mensch tatsächlich.» Eine solche typisch gewordene Erzählung ist die schon einmal erwähnte Geschichte von dem Mädchen im «Werther», das sich, verlassen, den Tod gibt, und die Werther mit den Worten schliesst: «Das ist die Geschichte so *manches* Menschen.» Insofern eine Novelle zum Symbol einer allgemein menschlichen Tatsache werden *kann* — aber nicht muss! Man denke etwa an die Novellen des Naturalismus, wo das Allgemeingültige oft vollkommen vernachlässigt wird —, insofern kommt sie der klassischen Haltung entgegen. Deshalb auch das generalisierende «man», das z. B. in der Ferdinandnovelle der «Unterhaltungen» erkennen lässt, dass der Erzähler gewisse Erscheinungen als allgemein bekannte Tatsachen auffasst, über die es keine weiteren Worte zu verlieren gilt, so etwa in der Feststellung: «*Man* kann in Familien oft die Bemerkung machen, dass Kinder, sowohl der Gestalt als dem Geiste nach, bald vom Vater, bald von der Mutter Eigenschaften an sich tragen.» Am besten kann der allgemeingültige Sinn eines Einzelfalles von einem Kreise Gleichgesinnter erfasst werden, die sich unmittelbar verstehen und keiner besonderen Erklärungen bedürfen, selbst wenn sich der Erzähler im Symbol ausspricht¹⁴. Ein Kreis Gleichgesinnter ist eine Gesellschaft. Hieraus erklärt sich die Gesellschaftlichkeit der klassischen Novelle. Weil gleichsam in Abbreviaturen erzählt werden kann, da die Zuhörer ja bereits alles, was als Voraussetzung zum Verständnis nötig ist, kennen, ergibt sich eine gedrängte, sparsame Form. Die so erzielte Geschlossenheit bildet nun allerdings geradezu ein Kennzeichen der klassischen Dichtung. Insofern nähert sich die Novelle tatsächlich der Einheit des Gedichtes. Was vermag ein Gedicht nun aber auszudrücken? Sofern es rein lyrisch ist, wohl nur eine Stimmung, den Schmelz eines Augenblickes. Sofern es indessen Gedankenlyrik ist, vermag es, wie der Name sagt, Gedanken auszudrücken. Aber gewöhnlich nur *einen* Gedanken! Schillers «Spaziergang», der eine ganze Philosophie entwickelt, sprengt zum Beispiel gewiss die von Goethe gemeinte Einheit des Gedichtes. Der Gedanke ist immer abstrakt. So ist auch das Typische, von allem Zufälligen Be-

freite, abstrakt, selbst wenn es in ein Beispiel eingekleidet wird. «Es war im Ganzen», sagt Goethe zu Eckermann, «nicht meine Art, als Poet nach Verkörperung von etwas Abstraktem zu streben... Wollte ich jedoch einmal als Poet irgend eine *Idee* darstellen, so tat ich es in *kleinen* Gedichten, wo eine entschiedene Einheit herrschen konnte und welches zu übersehen war, wie zum Beispiel die ‚Metamorphose der Tiere‘, die der Pflanzen, das Gedicht ‚Vermächtnis‘ und viele andere. Das einzige Produkt, wo ich mir bewusst bin, nach Darstellung einer durchgreifenden Idee gearbeitet zu haben, waren etwa meine ‚Wahlverwandtschaften‘. Der Roman ist dadurch für den Verstand fasslich geworden; aber ich will nicht sagen, dass er dadurch besser geworden wäre! Vielmehr bin ich der Meinung: je inkommensurabler und für den Verstand unfasslicher eine poetische Produktion, desto besser» (6. Mai 1827).

Reine Lyrik ist spontan. Gedankenlyrik hingegen ist Illustration von Ideen. Schillers Gedichte sind solche Illustrationen. Zuerst ist die Idee da, dann wird das passende Bild gesucht. Die Idee muss «belegt» werden. Ganz anders bei Goethe: «Es war nicht meine Art, nach Verkörperung von etwas Abstraktem zu streben.» Die Novelle nun, in deren beschränktem Raume nichts voraussetzungslos entwickelt werden kann, eignet sich vorzüglich zur Verkörperung, zur Illustrierung eines Gedankens. Sie ist der Beleg dafür, dass der bisher nur gedachte Gedanke auch in Wirklichkeit «vorkommt». Sie ist also der Beweis, das beweiskräftige Beispiel. Wenn aber eine Idee nur in *kleinen* Gedichten, wo eine entschiedene Einheit herrschen kann, ausgedrückt wird, so lässt sich dieser Satz gewiss auch umkehren. Ist nämlich eine *kleine* Form vorhanden, und die Novelle *ist* keine Grossform, so ergibt sich, dass sie auch nur wenig, nämlich bloss einen Gedanken zum Ausdruck bringen kann. Da es aber «im Ganzen» nicht Goethes «Art» ist, nur vereinzelte Gedanken, aus dem Zusammenhange losgerissen, auszudrücken, sondern gerade diesen Zusammenhang zu zeigen, in dem die einzelnen Ideen nur Teilstücke sind, zieht er eine poetische Produktion vor, die «inkommensurabel», das bedeutet: unmessbar, ist. Eine Novelle ist aber jederzeit messbar. Weil sie messbar ist, weil sie wenig Raum aufweist und nur wenig aufs Mal aussagen kann, wird sie Goethe zum wenig tauglichen Instrument.

Indessen liegt noch eine Möglichkeit in der Novelle, die dem klassischen Anliegen entgegenkommt. Aus seiner klassischen Haltung heraus verlangt Goethe wenig Personen und Begebenheiten, ja wenn möglich nur eine einzige, wie zu Beginn der Ferdinandnovelle gesagt wird: «Ich übergehe mancherlei Szenen, die in seiner Jugend vorfielen, und erzähle nur eine Begebenheit, die seinen ganzen Charakter ins Licht setzt und in seinem Leben eine entschiede-

dene Epoche machte.» Die Beschränkung auf diese eine Begebenheit führt zu der ausgesprochenen Geschlossenheit der Form, indem sich das ganze Geschehen auf diesen einzigen Punkt hin konzentriert. Es liegt nun der Gedanke nahe, die zentrale Begebenheit, die in einem sonst belanglosen Leben von einzigartiger Bedeutung ist, mit dem prägnanten Moment der klassischen Kunst überhaupt zu vergleichen, der ja gleichfalls das zentrale Ereignis im Leben eines Menschen darstellt, wie das in «Alexis und Dora» und «Hermann und Dorothea» der Fall ist. Freilich haben diese beiden Werke auch eine unverkennbare Verwandtschaft mit der Novelle.

Das sind — immer vom Klassiker aus gesehen — die positiven Seiten der Novelle. Doch auch die negativen sind da. Die Novelle ist klein. Sie kann nicht vieles, sondern nur einzelnes aussagen. Das weckt die Gefahr, dass dem Einzelnen, das für sich allein erzählt wird, eine zu grosse Bedeutung beigelegt wird. Aus dieser Überschätzung ergibt sich die weitere Gefahr, dass das Einzelne als repräsentativ betrachtet wird. Nach Goethes Meinung jedoch kann ein Einzelnes allein noch nicht repräsentativ, für das Allgemeine einstehend, typisch sein. Der Typus in seinem Sinne wird ja auch nicht aus der Anschauung bloss *eines* Phänomens gewonnen. Die vermeintliche Entdeckung der Urpflanze, die die Idee der Pflanze am reinsten verkörpert und damit der Typus Pflanze überhaupt ist, ist erst nach langen systematischen Bemühungen erfolgt. Eine Unzahl von Pflanzen wurde der ihnen anhaftenden Zufälligkeiten entblösst. Die Grundelemente, die dann zum Vorschein kamen und die bei allen vorhanden waren, wiesen erst auf eine mögliche Urpflanze hin. Nicht die Anschauung bloss *einer* Pflanze hat zu diesen Grundelementen geführt. Wäre Goethe so vorgegangen, so hätte er sich von Zufälligkeiten täuschen lassen, etwa von regionalen Besonderheiten. Erst die Kenntnis aller oder doch sehr vieler Pflanzen nicht nur einer Gegend, sondern vieler Himmelsstriche, und der systematische Vergleich der verschiedenen Erscheinungsarten bot genügend Sicherheit, endlich nur von der Vermutung einer Urpflanze sprechen zu dürfen.

Wenn Goethe also eine Erscheinung typisch nennt, so tut er es nicht auf Grund eines spontanen Gefühls, sondern auf Grund langer Erfahrung. Es bedeutet dann, dass er schon längst eine feste Vorstellung hat, die nun in dem zufälligen Einzelphänomen wieder einmal mehr ihre Bestätigung findet. In diesem Sinne ist auch die Prokuratornovelle typisch. Sie wird zum Symbol, wie der Mensch ganz allgemein sich in ähnlicher Lage zu verhalten hat. «Man muss Ihren Prokurator loben», sagt die Baronesse, nachdem der Geistliche die Erzählung beendet hat, «er ist zierlich, vernünftig, unterhaltend und unterrichtend; *so sollten alle diejenigen sein, die uns von*

einer Verirrung abhalten oder davon zurück bringen wollen.» Wirklich erzählt der Geistliche die Geschichte nicht als ausgefallene Begebenheit, sondern als beispielhafte Bestätigung eines sittlichen Lebensgesetzes, das ihm schon längst bekannt ist und das ihm als richtig erscheint. Die Baronesse sieht zwar vorerst das Typische an der Novelle ein, indem sie sagt: «So sollten alle diejenigen sein, die . . .» Doch verlangt sie gleich darauf: «Geben Sie uns mehrere (Erzählungen) dieser Art», und gibt damit kund, dass ihr der Einzelfall doch noch interessanter ist als das Allgemeine. Für den Geistlichen jedoch können weitere solche Einzelfälle unmöglich anziehend sein. «Wenn diese Geschichte Ihren Beifall hat, so ist mir das zwar sehr angenehm», entgegnet er der Baronesse, «doch tut es mir leid, wenn Sie noch mehr moralische Erzählungen wünschen, denn es ist die erste und letzte.» Es ist jedoch nicht die erste und letzte, weil er nur eine einzige wüsste. «Sie verstehen mich unrecht», sagt er. «Es ist nicht die einzige moralische Geschichte, die ich erzählen kann, *sondern alle gleichen sich dergestalt, dass man immer nur dieselbe zu erzählen scheint.*» Und später: «Nur diejenige Erzählung verdient moralisch genannt zu werden, die uns zeigt, dass der Mensch in sich eine Kraft habe, aus Überzeugung eines Besseren, selbst gegen seine Neigung zu handeln. Dieses lehrt uns die Geschichte, *und keine moralische Geschichte kann etwas anderes lehren.*» Der Geistliche verfällt also nicht in den Fehler, den losgelösten Einzelfall zu überschätzen. Er hat vielmehr, schon lange bevor er die Geschichte erzählt, eine allgemeine und feste Vorstellung von der moralischen Kraft des Menschen. Diese allgemeine, feste Vorstellung gibt ihm erst das *Recht*, die Prokurnatornovelle oder irgend eine andere moralische Geschichte zu berichten. Er geht also nicht vom Einzelfall aus, sondern kommt vom Allgemeinen her. Das Allgemeine seinerseits ist aber nur gewonnen worden aus unzähligen Einzelfällen. Der Geistliche hat zahllose derartige Einzelfälle erlebt, gerade in seinem Beruf besonders oft mit ansehen können. Je länger er gelebt hat, umso umfangreicher wird sein «Anschauungsmaterial». Darum ist er auch «der Alte». Ein junger Mensch kann niemals so erfahren sein, wie er es ist. Ein junger Mensch wird eher noch vom Einzelfall, sich übereilend, voreilig, ohne Erfahrung, auf das Allgemeine schliessen, obschon er es, eben aus Mangel an Erfahrung, noch gar nicht kennt. Weder Belesenheit noch Spekulation vermögen die Erfahrung zu ersetzen. Erfahrung erst berechtigt also -- stets mit den Augen des Klassikers gesehen -- zur Wiedergabe einer typischen Geschichte, denn wenn die Erfahrung mangelt, ist es ja ganz ungewiss, ob die Geschichte auch wirklich typisch ist.

So präsentiert sich die Novelle dem Klassiker mit zwei Aspekten, einem einladenden und einem abweisenden. Die Novelle im ursprünglichen Sinn einer Neuigkeit, einer unerhörten Begebenheit, des Ausgefallenen, Merkwürdigen, vielleicht sogar Spukhaften vermag ihn kaum zu fesseln. Nicht dass sie seine Welt störe, wie sie die Welt der Aufklärung stört! Nach der rationalistischen Durchleuchtung und alledurchdringenden Helligkeit der Aufklärung ist ja im Gegenteil ein starkes Verlangen nach ungeklärtem Geheimnis wach. Aber das Ausgefallene an sich sagt nichts über den Menschen im Allgemeinen aus. Den Klassiker interessiert jedoch gerade das Allgemeingültige. Im Prinzip muss er die Novelle also ablehnen. Unter speziellen Umständen, bei Erfüllung besonderer Bedingungen vermag er sie indessen zu akzeptieren, weil sie dann seinen Zwecken dienen kann. Durch die Steigerung zum Typischen kann sie gerade wieder das Allgemeine betonen. Das wird erleichtert durch die kleine und geschlossene Form mit ihrer Beschränkung auf wenig Personen und Begebenheiten und ihrer starken Hervorhebung des Kulminationspunktes, der mit dem prägnanten Moment verglichen worden ist. Das alles kommt dem Klassiker in Goethe zu gute. Dem Epiker indessen läuft gerade der geringe Umfang und das Streben nach der Pointe zuwider. Selbst wenn eine allgemeingültige Idee exemplarisch in einer Novelle Ausdruck findet, so ist es doch nur *eine* Idee und kann aus Mangel an Raum nur eine Idee sein. Anders der Roman, der eine ganze Welt mit ihren mannigfachen Verflechtungen vergegenwärtigt. Empirie und Epik hängen bei Goethe aufs engste zusammen. Organisches Wachstum, Sammeln von Erfahrung und Epik sind alle drei undramatisch. Die Konzentration auf die Pointe, auf den Punkt, wo der Sinn des ganzen Geschehens seinen prägnanten Ausdruck findet, ist aber mit ihrer Zielgerichtetheit von Natur aus dramatisch. Da aber Goethe nicht vorwiegend dramatisch ist, muss ihm ausgerechnet diejenige Novelle, die für den Klassiker in ihm einzig möglich ist, nämlich die dramatisch auf den exemplarischen, allgemeingültigen Höhepunkt hin angelegte, im Grunde fremd sein. Strenge Klassik und epische Breite vertragen sich eben schlecht. So hegt Goethe der Novelle gegenüber zwiespältige Gefühle, und so sind denn auch die geschlossenen, streng geformten Werke seiner erzählerischen Produktion dünn gesät im Vergleich zu den weitausholenden, zur Formlosigkeit neigenden, gleichzeitig aber weite Welt aufrollenden Romanen.

6. Kapitel

Das Alterswerk «Novelle»

Ein zeitlicher Überblick über Goethes Novellenproduktion zeigt folgendes Bild: Erst mit 45 Jahren gibt der Dichter die ersten Novellen heraus. Es sind die in den «Unterhaltungen» zusammengestellten. Sechs Jahre darauf folgen die «Guten Weiber». Beides sind Zyklen, die, wie wir gesehen haben, nicht schwer wiegen und in denen das Hauptgewicht nicht einmal auf den Novellen. Anekdoten und Schwänken, sondern auf dem Rahmen liegt. Dann wachsen sich die «Wahlverwandschaften», vorerst als Novelle konzipiert, zum Roman aus. Vorab in den Jahren 1807 und 1821/22 entstehen die nachmals in den «Wanderjahren» zusammengefassten Novellen, von denen Goethe sagt, dass sie, der «Strausskranz», das «Geschlinge», «durch Wanderungen einer bekannten Gestalt verknüpft zwar nicht aus einem Stück, aber doch in einem Sinn erscheinen» sollten. Ihre Funktion wird mit den Worten umschrieben: «Den anscheinenden Geringfügigkeiten des ‚Wilhelm Meisters‘ liegt immer etwas Höheres zu Grunde, und es kommt bloss darauf an, dass man Augen, Weltkenntnis und Übersicht genug besitze, um im Kleinen das Grössere wahrzunehmen.» Wiederum bestätigt sich, dass erst die Gesamtheit der Erzählungen den *einen* Sinn ergibt, und dass erst durch den Verband die «ganz einfachen Lebensmomente aus herkömmlicher Gleichgültigkeit heraus- und auf ihre bedeutende Höhe hervorgehoben» werden.

Bis dahin zeigt sich also immer das gleiche Bild. Die Einzelnovelle wird als zu leicht und schwach empfunden, als dass sie die ganze Last einer gewichtigen, umfassenden Aussage tragen könnte. Da aber entschliesst sich Goethe mit 77 Jahren, eine Erzählung, die eigentlich für den Einbau in die «Wanderjahre» bestimmt war, der Leserschaft als Einzelnovelle zu übergeben.

Warum ist diese Novelle selbständig? Warum erachtet Goethe die Gattung nunmehr als stark genug, die ihm bisher als zu schwach erschien? Was unterscheidet diese Altersnovelle von den früheren Novellen? Nur die Kenntnis der Vorgeschichte und die Deutung der Erzählung können darauf Antwort geben.

Der Ursprung der «Novelle» liegt weit zurück. Am 23. März 1797 vermerkte Goethe in sein Tagebuch: «Neue Idee zu einem epischen Gedichte.» Es ist eine neue Idee im Vergleich zu der älteren von «Hermann und Dorothea». Es ist zu bedauern, dass das Schema zu diesem ersten Entwurf nicht erhalten ist. Wie Eckermann vermutet (15. Jan. 1827), er müsse, nach der «Novelle» zu schliessen, nach einem sehr bestimmten Schema gearbeitet haben, antwortet Goethe: «Allerdings habe ich das. Ich wollte das Sujet schon vor 30 Jahren ausführen und seit der Zeit trage ich es im Kopfe. Nun ging es mir mit der Arbeit wunderlich. Damals, gleich nach ‚Hermann und Dorothea‘, wollte ich den Gegenstand in epischer Form und Hexametern behandeln und hatte auch zu diesem Zwecke ein ausführliches Schema entworfen. Als ich nun jetzt das Sujet wieder vornehme, um es zu schreiben, kann ich jenes alte Schema nicht finden und bin also genötigt, ein neues zu machen und zwar ganz gemäss der veränderten Form, die ich jetzt dem Gegenstand zu geben willens war. Nun aber nach vollendeter Arbeit findet sich jenes ältere Schema wieder, und ich freue mich nun, dass ich es nicht früher in Händen gehabt, denn es würde mich nur verwirrt haben. Die Handlung und der Gang der Entwicklung war zwar unverändert, allein im Detail war es doch ein ganz anderes; es war ganz für eine epische Behandlung in Hexametern gedacht und würde also für diese prosaische Darstellung gar nicht anwendbar gewesen sein.» Drei Tage später sagt Goethe zu Eckermann: «Sie sehen aber wohl, dass ich mit der Prosa jetzt am besten gefahren bin. Denn es kommt sehr auf genaue Zeichnung der Lokalität an, wobei man doch in solchen Reimen (Es hatte nämlich der Plan bestanden, das Epos sogar zu reimen) wäre geniert gewesen. Und dann liess sich auch der anfänglich ganz reale und am Schluss ganz ideale Charakter der Novelle in Prosa am besten geben, so wie sich auch die Liederchen jetzt gar hübsch ausnehmen, welches doch so wenig in Hexametern als in den achtzeiligen Reimen möglich gewesen wäre.»

Die Erzählung verwandelt sich also von der ersten Absicht bis zur endgültigen Fassung beträchtlich. Die Fabel bleibt zwar im ganzen die gleiche: Ausbruch eines Tigers und eines Löwen aus der Menagerie, die Erlegung des ersteren und die gütliche Rückführung des zweiten in den sicheren Gewahrsam. Was sich verändert, ist zweierlei: Einmal das äussere Gewand, Prosa statt gebundener Form und zweitens Verzicht auf epische Darstellung und Kürzung zu einer Novelle.

Namentlich die zweite Veränderung verdient unsere Aufmerksamkeit. Die bisherige Tendenz ging stets auf Ausweitung; jetzt geht sie auf Konzentration. Die epische Breite verschwindet; sie

wäre dem neuen Anliegen nur hinderlich. Jetzt geht es nicht mehr um das bedächtige Abschreiten der Welt, nicht mehr um die Ausbreitung von möglichst viel Erfahrung, sondern, *nachdem die Welt voll abgeschritten und bekannt ist*, um Sichtung, Ordnung und Zusammenfassung des Erfahrenen.

Es mag merkwürdig berühren, zu hören, dass das epische Interesse nachgelassen habe. Bisher ist gerade der Hang zum Epischen, die Totalität der Weltbetrachtung als einer der Hauptgründe angeführt worden, weshalb Goethe die Novelle als zu wenig Raum bietend abgelehnt habe. Er sei doch sein ganzes Leben damit beschäftigt gewesen, einen möglichst grossen Weltausschnitt zu erfahren und dafür einen möglichst umfassenden Blick zu gewinnen. Freilich fasst dieses Weltbild nicht die ganze Welt. Nur Gott vermag den vollkommenen Überblick zu haben. Jedes menschliche Weltbild ist zwangsläufig begrenzt. Es kann sich nur festigen, wenn unendlich viele andere Möglichkeiten ausgeschlossen werden. So wird bei Goethe alles Elementare ausgeschlossen, alles Vulkanische, das dem Neptunischen entgegensteht. Trotzdem ist der Weltausschnitt gross. Das Weltbild ist *einheitlich*, obschon es nicht nur das menschliche Dasein, sondern auch die belebte und unbelebte Natur einschliesst. Bekannt ist Goethes Ausspruch, dass er sein Bestes nicht in den Dichtungen, sondern in der Farbenlehre gegeben habe. Das zeugt für die Wichtigkeit, die der Empiriker der sorgfältigen Erforschung der Welt beimisst. Ein Weltbild, das bloss auf raschen Folgerungen aufgebaut ist, bricht immer wieder in sich selbst zusammen und lässt seinen Schöpfer verstört zurück.

Bis ins Alter arbeitet Goethe an diesem festgefügtten Gebäude. Fast scheint es, als ob der Augenblick nie eintreffen würde, wo er von seinem gewaltigen Werk zurücktreten und es als Gesamtheit überblicken könne. Dieser Moment ist in der «Novelle» erreicht. Von ihr aus gesehen erscheint alles Bisherige wie eine riesige Materialsammlung. Sie ist der Extrakt aus der Goetheschen Weltschau.

Für das weite Ausholen und für das Aufrollen von Welt taugten nur Grossformen, da nur sie den Raum dazu boten. Jetzt ist dies alles schon geleistet. Die Grossformen werden darum überflüssig. Eine kleine Form genügt vollauf. Das Fazit eines erfahrungsreichen Lebens in eine Grossform einzukleiden, hiesse einen Edelstein in eine Kiste legen, statt ihn in einen Ring zu fassen.

Die «Novelle» ist dieser Ring. Der Roman ist Aufrollung von Welt. Welt als Raum, Gegenstände, Begebenheiten braucht jetzt nicht mehr ausgebreitet zu werden. Der Roman wäre mithin zu gross. Die Novelle hingegen, als eine Erzählung mittlerer Länge, bietet sich als ideales Gefäss an. Gerade diejenigen Eigenschaften,

die Goethe früher als Nachteile empfand, entpuppen sich jetzt als die allergrössten Vorteile. Der geringe Umfang war dem Erschaffen und Ausbreiten von Welt nicht günstig. Jetzt ist es gerade der geringe Umfang, der den immensen Vorteil bietet, dass das wenige, das noch gesagt werden muss, und das zugleich alles ist, was gesagt werden kann, nicht verdünnt zu werden braucht, damit es das Gefäss erfülle. Die Einheit der Begebenheit, die nur die Darstellung *eines* Gedankens zulässt, was bislang als Zwang und dem Drang nach epischer Breite zuwiderlaufend empfunden wurde, ist jetzt besonders willkommen, da das zu Sagende dermassen konzentriert ist, dass es beinahe einem einzigen Gedanken gleichkommt. Die Beschränkung ist kein Zwang mehr.

Was wird nun in der «Novelle» gesagt? Emil Staiger hat in den «Meisterwerken deutscher Sprache» das Alterswerk so ausführlich interpretiert, dass wir darauf verzichten dürfen, nochmals zu einer Auslegung zu schreiten. Indessen zeichnen wir die Kurve der Novelle mit ein paar Strichen nach.

Es ist eine menschliche Gesellschaft nötig, in der ein jeder seine Pflicht erfüllt und zum Wohle der Gemeinschaft wirkt. Das wird an Hand der segensreichen Tätigkeit des Fürsten und an deren Auswirkungen auf das Gedeihen des Landes gezeigt. Die französische Revolution hat hiezu viel beigetragen, indem sie die Menschen einander näher gebracht hat. Die gemeinsame Anstrengung der Menschen muss darauf gerichtet sein, eine haltbare Ordnung herzustellen. Dazu ist Bildung nötig und zwar Bildung, die sich vom Ungeheuren nicht überwältigen lässt. Deshalb werden die «bänkelsängerhaften» Darstellungen der wilden Tiere an der Schau-bude gerügt, denn sie verführen die Einbildungskraft dazu, das Übertriebene für wahr zu halten. Nur das Vermögen, das Wahre vom Unwahren zu unterscheiden, sichert dem Menschen Haltung und Würde. Haltung und Würde sind auch die Kennzeichen der Sittlichkeit. Sitte regelt die Beziehungen der Menschen untereinander. Wo sie verletzt wird, droht wie bei den Bänkelsängerüber-treibungen der Einbruch des Ungeheuren und die Zerstörung der Gesellschaft. Honorio ist sich dieser Gefahr bewusst, und er beherrscht sich im Gegensatz zu Tasso. Beherrschung ist aber nicht genug; es braucht Entsagung, Selbstüberwindung, freiwilligen Verzicht. Gäbe der Mensch allen seinen Wünschen nach, das Chaos bräche bald herein. Entsagung ist schwer, doch Arbeit hilft über den Schmerz hinweg. «Eile nur, säume nicht», rät Honorio die Frau und weist ihn nach Amerika: «Dort gibts viel zu tun.» Nur Arbeit, fruchtbare Tätigkeit vermag den Menschen auf die Dauer zu befriedigen. Auch nur in der Arbeit vermag er zu vergessen. Wer unbeschäftigt ist, hat Zeit, über sein Schicksal nachzugrübeln.

Er gewinnt keine Distanz zum Vergangenen. Distanz aber macht den Menschen frei und lässt ihn sein Werk weiter bauen.

Doch die Bildung hat ihre Grenzen. Der Oheim, die Fürstin, ja selbst der Fürst mit seinem ganzen Gefolge verfallen trotz ihrer Bildung dem Ungeheuren. So auch Honorio. In *seiner* Welt vermag er sich zwar zu bezähmen, vermag er die Wahrheit richtig zu erkennen. Er sieht die Schranken, die ihn von der Herrin trennen. Wäre er ebenso objektiv gewesen, als das Elementare nicht aus seinem Innern, sondern von aussen fremdartig auf ihn zu kam, so hätte er den Tiger nicht töten müssen.

Der Aufbau einer in sich geschlossenen Welt genügt also nicht. Dem Hochklassiker schien sie zu genügen: ihm war Bewahrung vor allem wichtig. Freilich *musste* er weite Bezirke ausschliessen und seine ganze Kraft auf jenes Ziel hin lenken, das ihm als das einzig richtige erschien. Spät im Alter aber zeigt es sich, dass die Exklusivität, so segensreich sie eine lange Zeit sein mochte, auch nur eine Stufe ist, die überwunden werden muss.

Die Hofgesellschaft lebt aus dem Weltgefühl des Klassikers. In ihr hat Goethe seine eigene Haltung, wie sie bis anhin war, gezeichnet. Die Familie aus dem Morgenland atmet aber freiere, weitere Luft. Mit kindlichem Vertrauen gibt sie sich in Gottes Hand. Der späten Welt der Hofgesellschaft fehlt indessen das Vertrauen in das Unbekannte. Nur was sie kennt, was sie versteht und was sich mit dem Verstande eingliedern lässt, nimmt sie auf. Alles andere erweckt Misstrauen, leidenschaftliche Ablehnung; ja selbst Kampf ist nötig, um es abzuwehren. So wird die späte Welt schuldig an der Schöpfung, da sie trotz ihrer Bildung blind ist dafür, dass Gottes Weisheit auch in dem scheinbar Zerstörerischen waltet. So heisst es von dem Felsen, der hinunterstürzt, dass er nicht bleiben *wolle*, was er war. «Nicht widerstehend, nicht widerspenstig, eckig, nein glatt und abgerundet» gewinnen die Steine endlich den Ozean und vollziehen so freiwillig den Willen Gottes. Und der Löwe sieht aus «zwar nicht wie der Überwundene, . . ., aber doch wie der Gezähmte, wie der dem *eigenen* friedlichen Willen Anheimgegebene». Also schlummert auch im Elementaren ein friedlicher Wille. Das Elementare ist demnach nur schrecklich, solange der Mensch es nicht versteht, das Friedliche, im Grunde gar nicht Feindliche, darin zu sehen. Da ja die *ganze* Schöpfung von Gott stammt, ist alles und jegliches Gotteswerk. Nichts ist unweise, selbst wenn es dem Menschen so erscheinen mag.

Die Welt der Bildung und die Welt der Sitte, so unumgänglich nötig sie für eine höhere Humanität ist, erweist sich als blosses Stückwerk. Schliesslich ist es die Musik, die diese Einsicht för-

dert. Die Musik als die «Fülle der schönsten Offenbarung Gottes», wie es in einem späten Brief an Zelter heisst, weckt die «eingeschlummerten Erinnerungen» an eine Zeit umfassenderen Vertrauens in den lebendigen Gott, an einen eingeweihteren Zustand, als ihn die entwickeltste Gesellschaft jemals schaffen kann, an eine Zeit, da der Geist noch wenig unterschied und alle Lebewesen, auch die scheinbar unheimlichsten, einander näher wohnten¹⁵. Der exklusive Goethe macht den Schritt aus seinem letzten Endes doch einsamen Geistesreiche in die umfassendste Gemeinschaft der Schöpfung zurück, die er um seines Werkes willen ausgeschlossen und verlassen hat. In den Augen des Klassikers war es die Gefahr schlechthin gewesen, wenn das feste Gegenüber aller Dinge aufgehoben und der Mensch, zum Beispiel durch Musik, der allzu wohlbekannten Welt entrückt wurde. Jetzt indessen zeigt es sich, dass eine andere Gefahr noch viel grösser ist, diejenige nämlich, die als Folge des Sich-Abschliessens droht: die Unterbrechung der Verbindung mit dem Fluss des Lebens, das Ausgeschlossenwerden von den Quellen, die Erstarrung an Stelle der ständigen Verwandlung, die erneuert und verjüngt. Das Bekenntnis zum Leben und die Absage an jegliche Verknöcherung, das Bekenntnis zum Wagnis, zur vertrauensvollen Hingabe in Gottes Hand und der Abschied von der Sekurität, das ist, was letztlich in der «Novelle» ausgesprochen wird. Damit wandelt sich das Bild, das man gemeinhin vom alternden Goethe hat, und es wird wieder menschlicher, so menschlich und versöhnlich, wie es kaum jemals gewesen ist.

Am 15. Januar 1827 berichtet Eckermann von einer Unterhaltung mit Goethe über die «Novelle»: «Noch hatte ich an dem Gelesenen zu bemerken, dass diese Novelle von allen übrigen der ‚Wanderjahre‘ einen ganz verschiedenen Charakter trage, indem darin alles Darstellung des Äusseren, alles real sei. ‚Sie haben recht‘, sagte Goethe, ‚Innerliches finden Sie in dem Gelesenen fast gar nichts, und in meinen übrigen Sachen ist davon fast zu viel.‘» Freilich musste «in den übrigen Sachen» sehr viel Ideelles sein, wurde dort doch erst entwickelt, erklärt, untermauert und ausgeführt. Da dies jetzt geleistet ist, da dies alles schon dem Dichter *und* dem Leser im Geiste gegenwärtig ist, braucht es in der «Novelle» nur noch symbolisch, in «reiner Darstellung des Äusseren», gezeichnet zu werden. Weil alles schon getan ist und nichts mehr bleibt, als es noch einmal und auf einmal auszudrücken und zwar möglichst rein, geballt und wirkungsvoll auszudrücken, eben als Verkündung einer letzten Einsicht, drängt sich die kleine Form der Novelle geradezu auf. Weil alles schon bekannt ist oder doch bekannt sein sollte, genügt die Technik des Andeutens und

erübrigt sich ein breites Begründen und Entwickeln von vorn herein. Gleichzeitig aber ist diese Darstellung des Äusseren bis ins Kleinste Gleichnis für Innerstes, Ideellstes, nur sind Reflexionen jetzt überflüssig. «Zu zeigen», sagt Goethe am 18. Januar 1827 zu Eckermann, «wie das Unbändige, Unüberwindliche oft besser durch Liebe und Frömmigkeit als durch Gewalt bezwungen werde, war die Aufgabe dieser Novelle, und dieses schöne Ziel, welches sich im Kinde und im Löwen darstellt, reizte mich zur Ausföhrung.» Doch nicht nur die Einsicht, dass es mit der reinen Selbstbewahrung nicht getan ist, macht die «Novelle» aus, leuchten doch ständig Motive auf, die aus früheren Werken bekannt sind. Die Schaffung einer Gesellschaft, die Forderung nach Bildung und Sitte, der Konflikt zwischen Sitte und Leidenschaft, in «Tasso» und den «Wahlverwandschaften» schon abgewandelt. Leben und Tod, deren Gegensatz Werther nicht löste, die der Mann der «Novelle» aber als versöhnliche Einheit zu sehen gelernt hat, die Begriffe Individualität und Typus, derjenige der Metamorphose, das organische Wachstum, die Dreiheit von Glaube, Liebe, Hoffnung, worunter die Liebe die grösste ist, das alles ist der Idee von der Überwindung des Begrenzten und des Vorstosses in das Unbegrenzte eingegliedert. Überhaupt liesse sich für jede Szene, auch die unscheinbarste, ein Stück aus Goethes Werk anführen, wo das in der «Novelle» dem kleinen Massstab angemessen nur andeutungsweise behandelte Thema ausführlich gestaltet ist. So ist das Alterswerk tatsächlich die Zusammenfassung alles bisher Getanen im kleinstmöglichen Raume. Darüber hinaus sind in der «Novelle» diejenigen Lebenskreise, die bislang ausgeschlossen waren, wenn auch nicht völlig bewältigt, so doch angenommen und anerkannt.

«Um für den Gang dieser Novelle ein Gleichnis zu haben», sagt Goethe zu Eckermann, «so denken Sie sich aus der Wurzel hervorschiessend ein grünes Gewächs, das eine Weile aus einem starken Stengel grüne Blätter nach den Seiten austreibt und zuletzt mit einer Blume endet. Die Blume war unerwartet, überraschend, aber sie musste kommen; ja das grüne Blätterwerk war nur für sie da und wäre ohne sie nicht der Mühe wert gewesen.» Man ist versucht, das Gleichnis nicht nur auf das Alterswerk, sondern auf das Gesamtwerk überhaupt anzuwenden. Wie sich bei einer Pflanze alles in der Blüte vollendet, obschon diese gewöhnlich umfangmässig nur einen Bruchteil des ganzen Gewächses ausmacht, und wie, nach Goethes eigener Auffassung, das Spätere schon im Früheren vorgebildet ist, so ist auch die «Novelle» ohne das Gesamtwerk nicht denkbar. Sie fasst das lange Gewordene in *einer* Blüte zusammen. Widersprochen werden muss

jedoch dem Teil der Aussage, wo Goethe meint, dass das Blattwerk ohne die Blume nicht der Mühe wert gewesen wäre. Ohne das Blattwerk wäre die Blume nie zum Blühen gelangt; ohne die breite epische Erfahrung und ohne die gründliche Ausbreitung der Welt während eines langen Lebens wäre die Kurzschrift dieser Erfahrungen in der «Novelle» nicht möglich gewesen. Insofern war also das «grüne Blätterwerk» wohl seine Mühe wert. Die besten Säfte aus Kraut, Stengel und Blatt haben sich in der Blüte zusammengefunden.

LITERATURVERZEICHNIS

Allgemeines

- Benz Richard*: Die deutsche Romantik. Leipzig 1937.
 — Märchendichtung der Romantiker. Gotha 1908.
- Borcherdt Hans Heinrich*: Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland. Bd. 1. München 1926.
- Düntzer Hans*: Erläuterungen zu den deutschen Klassikern. Leipzig 1873.
- Ermatinger Emil*: Das dichterische Kunstwerk. Leipzig/Berlin 1921.
- Ernst Paul*: Der Weg zur Form. München 1928.
- Fürst Rudolf*: Die Vorläufer der modernen Novelle im achtzehnten Jahrhundert. Halle 1897.
- Goldstein Moritz*: Die Technik der zyklischen Rahmenerzählungen Deutschlands. Berlin 1907.
- Grolmann A. von*: Artikel «Novelle» in Merker und Stammers Reallexikon.
- Gundolf Friedrich*: Romantiker. Berlin-Wilmersdorf 1930.
 — Romantiker. Neue Folge. Berlin-Wilmersdorf 1931.
- Hartl Robert*: Versuch einer psychologischen Grundlegung der Dichtungsgattungen. Wien 1924.
- Haym Rudolf*: Die romantische Schule. 5. Auflage. Berlin 1928.
- Hirsch Arnold*: Der Gattungsbegriff «Novelle». Germanische Studien. Berlin 1928.
- Huch Ricarda*: Blütezeit der Romantik. Leipzig 1899.
 — Ausbreitung und Verfall der Romantik. Leipzig 1902.
- Humm R. J.*: Brief über die Novelle. Herrliberg-Zürich 1945.
- Istel Edgar*: Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Leipzig 1909.
- Joachimi Maria*: Die Weltanschauung der deutschen Romantik. Jena 1905.
- Kayser Wolfgang*: Das sprachliche Kunstwerk. Bern 1948.
- Kluckhohn Paul*: Die deutsche Romantik. Bielefeld 1924.
 — Das Ideengut der deutschen Romantik. Handbücherei der Deutsche. Halle 1942.
- Korff Hermann August*: Geist der Goethezeit. Leipzig 1940.
- Margolin Frieda*: Die Theorie des Romans in der Frühromantik. Diss. Stuttgart 1908.
- Petsch Robert*: Die Lehre von den einfachen Formen. Deutsche Vierteljahresschrift. Bd. 10.
- Pongs Hermann*: Grundlagen der deutschen Novelle des 19. Jahrhunderts. Das Bild in der Dichtung II. Marburg 1939.
- Scheidweiler Paula*: Der Roman der deutschen Romantik. Berlin/Leipzig 1916.
- Staiger Emil*: Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Zürich und Leipzig 1939.
 — Meisterwerke deutscher Sprache im 19. Jahrhundert. Zürich/Berlin 1943.
 — Grundbegriffe der Poetik. Zürich 1948.
 — Deutsche Romantik in Dichtung und Musik. Trivium 1947, Heft 3. Zürich 1947.
- Strich Fritz*: Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. München 1924.

- Walzel Oscar*: Wesensfragen deutscher Romantik. Freies Deutsches Hochstift. Frankfurt a. M. 1929.
Witkop Philipp: Heidelberg und die deutsche Dichtung. Leipzig 1925.
Wolff Ernst Georg: Aesthetik der Dichtkunst. Zürich 1944.
Wortig Ilse: Der Wendepunkt in der neuen deutschen Novelle. Diss. Frankfurt a. M. 1931.

Goethe

- Goethe Johann Wolfgang*: Werke. Hgg. im Auftrag der Grossherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1887 ff.
 — Novellen und Märchen. Hgg. v. Paul Ernst. Berlin.
Biedermann F. W. von: Goethes Gespräche. Leipzig 1889/96.
Korrodi Eduard: Goethe im Gespräch. Zürich 1944.
Schlegel August Wilhelm: Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. 3. Teil. Heilbronn 1884.
Schlegel Friedrich: Jugendschriften. Minor Bd. II. Wien 1882.
Arnold P. J.: Goethes Novellenbegriff. Literarisches Echo, Bd. 14.
Ernst Paul: Vorwort zu «Goethes Novellen und Märchen». Berlin.
Gräf Hans Gerhard: Goethe über seine Dichtungen. Erster Teil: Die epischen Dichtungen. Frankfurt a. M. 1901.
Gundolf Friedrich: Goethe. Berlin 1917.
Kraft W.: Von Bassompierre zu Hofmannsthal. Revue de Littérature Comparée. Paris 1935.
Neubert Franz: Goethe und sein Kreis. Leipzig 1919.
Raabe August: Der Begriff des Ungeheuren in den «Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten». Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft. Viertes Band. 1939.
Schaefer Grete: Die Idee der «Wahlverwandtschaften». Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft. Sechster Band. Weimar 1941.
Staiger Emil: «Novelle». Meisterwerke deutscher Sprache. Zürich/Berlin 1943.
Zeitler Julius: Goethehandbuch. 1916 ff.

Kleist

- Kleist Heinrich von*: Werke. Hgg. v. Erich Schmidt. Leipzig und Wien.
 — Berliner Abendblätter. Faksimile-Ausgabe. Hgg. v. Julius Petersen. Nachwort v. Georg Minde-Pouet. Leipzig 1925.
Beutler Ernst: Der Glaube Heinrich von Kleists. Ansprache gehalten am 18. Nov. 1936. Sonderdruck Freies Deutsches Hochstift. Frankfurt a. M. 1937.
Braig Friedrich: Heinrich von Kleist. München 1925.
Bülow Eduard von: Kleists Leben und Briefe. Berlin 1848.
Cassierer Ernst: Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie. Berlin 1919.
Gassen Kurt: Die Chronologie der Novellen Kleists. Weimar 1920.
Gundolf Friedrich: Heinrich von Kleist. Berlin 1923.
Ibel Rudolf: Weltanschauung der Dichter. Abschnitt über Heinrich von Kleist. Jena 1943.
Kayka Ernst: Kleist und die Romantik. Berlin 1906.
Körner Josef: Recht und Pflicht. Eine Studie über Kleists «Michael Kohlhaas» und «Prinz Friedrich von Homburg». Leipzig 1926.
Muschg Walter: Heinrich von Kleist.
Nadler Josef: Heinrich von Kleist. Königsberg 1928.
Psaar Werner: Schicksalsbegriff und Tragik bei Schiller und Kleist. Germanische Studien. Berlin 1940.

- Roedemeyer Fr.-Karl*: Heinrich von Kleists Sprache der Musik. Freies Deutsches Hochstift. Frankfurt a. M. 1927.
- Sprengel Joh. Georg*: Heinrich von Kleist. Vortrag zum 150. Geburtstag. Freies Deutsches Hochstift. Frankfurt a. M. 1927.
- Staiger Emil*: Das Bettelweib von Locarno. Meisterwerke deutscher Sprache. Zürich/Berlin 1943.
- Wächter Karl*: Kleists Michael Kohlhaas. Weimar 1918.

R o m a n t i k e r

(in der Reihenfolge der Kapitel)

- Tieck Ludwig*: Schriften. 28 Bde. Berlin 1828 ff.
- Werke. Hgg. v. Gotthold Ludwig Klee. 3 Bde. Leipzig und Wien 1892.
 - Werke. Hgg. v. J. Minor. Berlin und Stuttgart.
 - Phantasus. Eine Sammlung von Märchen, Erzählungen und Schauspielen. 3 Bde. Berlin 1844.
- Arnold Paul Johann*: Tiecks Novellenbegriff. Euphorion 23, 2. S. 258—71. Leipzig und Wien 1921.
- Field Jean Clark*: Das Wunderbare bei Ludwig Tieck. Diss. Zürich 1939.
- Görte Erna*: Der junge Tieck und die Aufklärung. Germanische Studien. Berlin 1926.
- Gottrau André*: Die Zeit im Werk des jungen Tieck. Diss. Zürich 1947.
- Gumbel Hermann*: Ludwig Tiecks dichterischer Weg. Romantikforschungen. Halle/Saale 1929.
- Gundolf Friedrich*: Ludwig Tieck. Freies Deutsches Hochstift. Frankfurt a. M. 1929.
- Harnisch Käthe*: Deutsche Malererzählungen: Heinse, Tieck, Hoffmann, Stifter, Keller. Neue Deutsche Forschungen. Berlin 1938.
- Hemmer Heinrich*: Die Anfänge L. Tiecks und seiner dämonisch-schauerlichen Dichtung. Acta Germanica. Berlin 1910.
- Köpke Rudolf*: Ludwig Tieck, Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mitteilungen. Leipzig 1855.
- Lebede Hans*: Tiecks Novelle «Der Aufruhr in den Cevennen». Halle a. S. 1909.
- Lieske Rudolf*: Tiecks Abwendung von der Romantik. Germanische Studien. Berlin 1933.
- Lindig Horst*: Der Prosastil Ludwig Tiecks. Diss. Leipzig 1937.
- Minor J.*: Tieck als Novellist. Akademische Blätter Bd. 1.
- Möllendorf H. L. von*: Aus Tiecks Novellenzeit. Briefwechsel zwischen Ludwig Tieck und F. A. Brockhaus. Leipzig 1928.
- Wüstling Fritz*: Tiecks William Lovell. Halle 1912.
- Arnim Achim von*: Gesammelte Werke. 4 Bde. Hgg. v. Monty Jacobs.
- Sämtliche Werke. Weimar 1854.
 - Die Kronenwächter. Einleitung v. Johannes Scherr. Stuttgart.
- Aron Paul*: Achim von Arnim als Novellist. Diss. Frankfurt am Main 1923.
- Boxel Otto*: Achim von Arnims Novellenstil. Diss. Münster 1923.
- Carrière Moritz*: Achim von Arnim und die Romantik. 1841.
- Gundolf Friedrich*: Ludwig Achim von Arnim. Romantiker. Berlin-Wilmersdorf 1930.
- Lenz Hans-Uffo*: Das Volkserlebnis bei L. A. v. Arnim. Germanische Studien. Berlin 1938.
- Liedke Herbert R.*: Literary Criticism and Romantic Theory in the Work of Achim von Arnim. Diss. Columbia University. New York 1937.
- Scheidweiler Paula*: Arnim: Gräfin Dolores/Kronenwächter in: Der Roman der deutschen Romantik. Leipzig/Berlin 1916.

- Staiger Emil*: Zu Achim von Arnims Prosa. Glosse im Trivium, Schweiz. Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft, Zürich 1947, Heft 3, S. 230 f.
- Steig Reinhold*: Achim von Arnim und Clemens Brentano. Stuttgart 1894.
- Brentano Clemens*: Gesammelte Schriften, hgg. v. Christian Brentano. Frankfurt a. M. 1852.
- Sämtliche Werke, hgg. v. Carl Schüddekopf, München und Leipzig.
- Chronika des fahrenden Schülers. Urfassung. Hgg. v. Josef Leffz. Leipzig 1923.
- Amelung Heinz und Schüddekopf Carl*: Einleitung zu den Spanischen Novellen. Ausgabe Schüddekopf, Bd. XIII. München und Leipzig 1911.
- Benz Richard*: Einleitung zu den Märchen. Ausgabe Schüddekopf, Bd. XI. München und Leipzig 1914.
- Brentano Lujo*: Clemens Brentanos Liebesleben. Frankfurt a. M. 1921.
- Cardauns Heinrich*: Die Märchen Clemens Brentanos. Köln 1895. In: Vereinsschriften der Görres-Gesellschaft. Vereinsschriften für 1895—97.
- Kerr Alfred*: Godwi, ein Kapitel deutscher Romantik. Berlin 1898.
- Kerstholz Ludgera Maria*: Das Bild der Welt in Brentanos Romanzen vom Rosenkranz. Germanische Studien, Heft 211. Berlin 1939.
- Leffz Josef*: Einführung in die Chronika des fahrenden Schülers. Urfassung. Leipzig 1923.
- Mahl Ilse*: Der Prosastil in den Märchen Clemens Brentanos. Berlin 1931.
- Michels Victor*: Einleitung zu den Romanzen vom Rosenkranz. Ausgabe Schüddekopf, Bd. IV. München und Leipzig 1910.
- Müller Günther*: Brentanos Romanzen vom Rosenkranz. Göttingen 1922.
- Schröder Rudolf Alexander*: Clemens Brentano: Ausgewählte Gedichte. Einleitung. Leipzig und Berlin 1943.
- Staiger Emil*: Die reissende Zeit. Brentanos Gedicht «Auf dem Rhein». In: Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Zürich und Leipzig 1939.
- Steig Reinhold*: Achim von Arnim und Clemens Brentano. Stuttgart 1894.
- Hoffmann E.T.A.*: Gesammelte Schriften. 12 Bde. Berlin 1844/45.
- Sämtliche Werke. Serapions-Ausgabe in 14 Bänden. Herausgegeben von Leopold Hirschberg. Berlin 1922.
- Hitzig Julius Eduard*: Aus Hoffmanns Leben und Nachlass. 2 Teile. Berlin 1823.
- v. Müller Hans*: E.T.A. Hoffmann. Tagebücher und literarische Entwürfe. 2 Bde. Berlin 1912.
- E.T.A. Hoffmann im persönlichen und brieflichen Verkehr; sein Briefwechsel und die Erinnerungen. 2 Bde. Berlin 1912.
- Egli Gustav*: E.T.A. Hoffmann. Ewigkeit und Endlichkeit in seinem Werk. Zürich 1927.
- Gloor Arthur*: E.T.A. Hoffmann, der Dichter der entwurzelten Geistigkeit. Zürich 1947.
- Harich Walter*: E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines Künstlers. 2 Bde. Berlin 1921.
- Mausholf Werner*: E.T.A. Hoffmanns Stellung zu Drama und Theater. Berlin 1920.
- Ochsner Karl*: E.T.A. Hoffmann als Dichter des Unbewussten. Ein Beitrag zur Geschichte der Romantik. Frauenfeld 1936.
- Scheidweiler Paula*: Lebensansichten des Katers Murr. In: Der Roman der deutschen Romantik. Leipzig/Berlin 1916.
- Schmerbach Hartmut*: Stilstudien zu E.T.A. Hoffmann, Berlin 1929.

ANMERKUNGEN

- 1) Rudolf Fürst: Die Vorläufer der modernen Novelle im 18. Jahrhundert. S. 26.
- 2) Ebenda S. 1.
- 3) Gustav Rötke in der Weimarer Ausgabe.
- 4) Goethe: Dichtung und Wahrheit, Teil 2, Buch 6.
- 5) Riemer 2, 601.
- 6) Paul Ernst: Vorwort zu Goethes Novellen und Märchen. S. XVI.
- 7) Wolfgang Kayser: Das sprachliche Kunstwerk. S. 178.
- 8) Gräf: Goethe über seine Dichtungen I: Die guten Weiber.
- 9) Goethe: Die guten Weiber. Aussprüche Amaliens.
- 10) Grete Schaeder: Die Idee der Wahlverwandtschaften.
- 11) Bruno Cassirer, Berlin.
- 12) Wolfgang Kayser: Das sprachliche Kunstwerk. S. 367.
- 13) Ebenda S. 365.
- 14) H. Frey: Goethes Novellenbegriff. Sem.-Arbeit Zürich 1947.
- 15) Emil Staiger: Meisterwerke; «Novelle».

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	7
<i>I. Teil. Einzeluntersuchungen: Goethe und die Novelle</i>	
1. Kapitel: Darf Goethe «Vater der deutschen Novelle» genannt werden?	15
2. Kapitel: «Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten»	23
3. Kapitel: «Die guten Weiber»	34
4. Kapitel: Entstehung von «Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahren» und der «Wahlverwandtschaften»	42
5. Kapitel: Novelle und Klassik	50
6. Kapitel: Das Alterswerk «Novelle»	56
<i>II. Teil. Heinrich von Kleist</i>	
1. Kapitel: Grundlagen	76
2. Kapitel: Die Novellen und Anekdoten	78
<i>III. Teil. Romantik und Novelle</i>	
1. Kapitel: Grundsätzliches über das Verhältnis der Romantik zu Roman und Novelle	89
2. Kapitel: Ludwig Tiecks Verhältnis zur Novelle	98
3. Kapitel: Clemens Brentano	114
4. Kapitel: Ludwig Achim von Arnim	129
5. Kapitel: E. T. A. Hoffmann	150
<i>IV. Teil. Schlussbetrachtungen. Vom Begriff des Novellistischen</i>	173
Literaturverzeichnis	65/177
Anmerkungen	69/181

LEBENS LAUF

Ich wurde am 15. März 1924 in Zürich geboren. Mein Heimatort ist Utzenstorf im Kanton Bern.

Nach dem Besuch der Primarschule und des Kantonalen Realgymnasiums Zürich (Maturität Frühling 1942) bezog ich im Herbst 1942 die Rechts- und Staatswissenschaftliche Fakultät der Universität Zürich, wechselte aber nach vier Semestern im Jahre 1944 zur Philosophischen Fakultät I hinüber, an der ich Germanistik und Geschichte studierte. Meine Studien wurden jedoch durch zahlreiche Militärdienstleistungen unterbrochen. Nach verschiedenen kürzeren Auslandsaufenthalten und nach einem einjährigen Unterbruch infolge Krankheit bestand ich Doktorexamen und Prüfung für das höhere Lehramt im Frühjahr 1951 nach achtsemestrigem Fachstudium. Seither bin ich als Deutschlehrer am Kantonalen Realgymnasium Zürich tätig.

An der Philosophischen Fakultät I hörte ich Vorlesungen vor allem bei den Herren Professoren Faesi, Gröger †, Hotzenköcherle, Leumann, K. Meyer, v. Muralt, Staiger, Szadowsky, M. Wehrli und Zollinger.

Zu besonderem Dank für die Förderung meiner Studien bin ich verpflichtet Herrn Prof. R. Hotzenköcherle und vorab Herrn Prof. E. Staiger, ohne dessen entscheidenden Einfluss die vorliegende Arbeit kaum zustande gekommen wäre.

